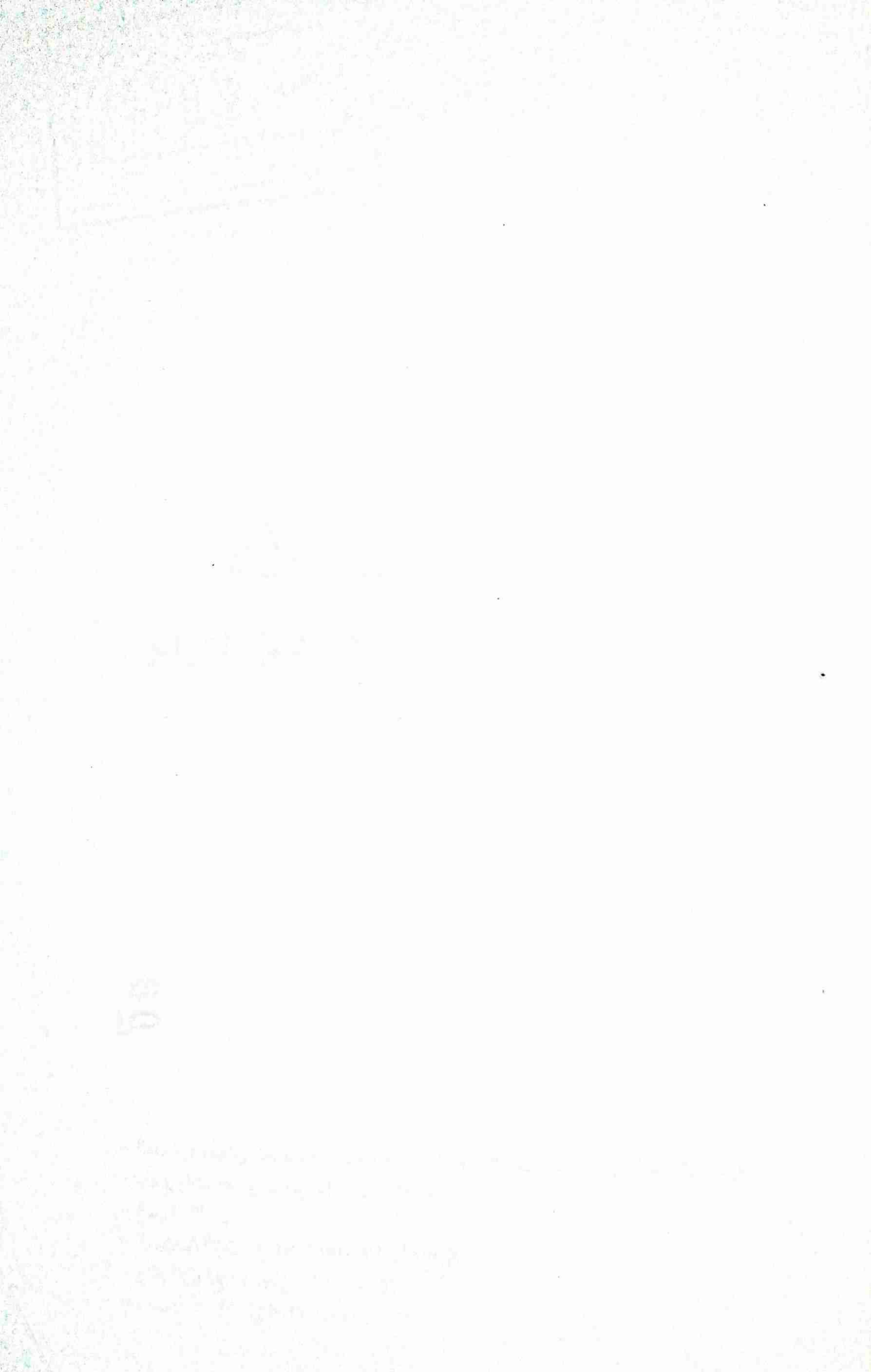
ديوان الحداثة

بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر

جمع
وإشراف
وتقديم:
واسيني الأعرج





- العنوان: ديوان الحداثة... بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر/ دراسة
- جمع وإشراف وتقديم: واسيني الأعرج
- السنة: 2009
- الغلاف/الإخراج: Simple Production
- رقم الإيداع القانوني: 371 - 2009
- ردمك: 978-9947-921-18-0

ديوان الحداثة

بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر

ديوان الحداثة

بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر

جمع وإشراف وتقديم
واسيني الأعرج

دراسة



صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والأدب وتطويرها.

بمثابة المقدمة

بنيات الشعر الجديد في الجزائر

انكسارات اليأس / انزياح اللغة / حداثة القطيعة

1-1 حدود النص الإصلاحي

قبل الانخراط في تفاصيل العنوان يجب ضرورةً الرجوع إلى المسبقات التي تبرر وجود هذه التجربة الشعرية الجديدة بتمايزاتها المختلفة فنيا، فالتجربة الأدبية هي ثمرة التراكمات والأسئلة المتعالقة التي تجد أجوبتها، وتلك التي تبقى معلقة في حدود السؤال الذي يكفيه أنه أعد نحو الواجهة بعض القضايا التي لم يكن من السهل على النقد أن يخترقها بموضوعية.

فمسألة الصراع بين القديم والجديد مثلا ليست جديدة، ولن تنتهي أبدا بمجرد رغبات الأفراد مادام الإنسان ينتج، ويعمل على تغيير القيم التي لم تعد فاعلة في المجتمع بشكل إيجابي، سيظل هذا الصراع قائما، وهو دليل يؤكد على مشروعية تطور الحياة. فتناقض الأضداد ضمن الكلية الواحدة يؤدي وبشكل دائم إلى تغيرات داخلية. فالقديم يزاحمه الجديد، وداخل رحم الجديد ينمو نمط آخر، يزاحم بعض الأشكال المستهلكة داخل هذا الجديد، الذي سيتحول بدوره إلى حجر عثرة في وجه الآتي، وهكذا دواليك. فالكلاسيكية زاحمتها الرومانتكية، والرومانتكية بدورها زاحمتها المدرسة الواقعية، وداخل الواقعية نفسها نشأت أضداد جديدة قد تنشئ شيئا مخالفا مع الزمن.

وعندنا ساعدت الساحة التقليدية على انتشار أنماط شعرية ذات مرجعية دينية، وحتى الجماليات التي طمحت إلى تطويرها ظلت مرتبطة بشكل عامٍ بالأيديولوجية الدينية بكل تناقضاتها، لكن مع بداية دخول المجتمع الجزائري مرحلة جديدة من التكوين في فترة الحرب العالمية الأولى، وانتشار الوعي القومي، كان الشعر الذي فصل في العموميات الدينية يدخل بخجل إلى عمق النص لخوض غمار التجربة الشعرية القومية، لتصوير هذا النهوض العام الذي مس العالم بأسره، خصوصا بعد سقوط الجبروت الألماني وضعف الإمبراطورية التركية.

فمفهوم القوة أصبح نسبيا، وبإمكان القوى البسيطة أن تقلب الموازين خصوصا إذا كانت منظمة الصفوف. فالإلحاح على الارتباط الإبداعي بالذاكرة القومية معناه -وبشكل حتمي- إعادة القوة المحلية ودفعها إلى الواجهة لتصبح قوة فاعلة لا محليا فقط، ولكن عالميا.

ومع مجيء جمعية العلماء المسلمين سنة 1931 كانت النزعة الكلاسيكية في الشعر قد أكدت مواقعها بشكل منظم أكثر، وأصبحت لا تكتفي بالنزوعات الكلاسيكية الفردية ولكن طموحها تعدى ذلك، إذ إن ضرورة خلق مدرسة متكاملة أصبح أحد أهم اهتماماتها وطموحاتها. ومحاولة تأكيد أصالة هذا الاتجاه في الثقافة الوطنية في الجزائر.

انتقلت اللغة العربية من كونها مجرد حلم إلى حقيقة ملموسة، وجزء من الممارسة الثقافية للجمعية. الاهتمام باللغة العربية وضرورة إدخالها ضمن الممارسة الكتابية، هذه الكتابة التي ظلت تسيطر عليها إما اللغة الفرنسية أو اللغة العربية في أردأ صورها. لغة ليست لغة، ولكنها مزيج من اللهجات المختلفة بين الفرنسية والعربية والبربرية وغيرها، الأمر الذي أدى إلى شل فاعليتها الإبداعية.

فمع الجمعية طرحت قضية الكتابة باللغة العربية، لا كمشكل ثانوي، ولكن كقضية وطنية يجب أن تؤخذ بشكل جدي، فالجمعية حولت الأفكار السابقة التي طرحت في بداية هذا القرن إلى فعالية ثقافية حقيقية، وأخرجتها من المفاهيم الطوباوية، لكنها مقابل ذلك أدخلتها ضمن النزعة الإصلاحية التي ليست إلا الوجه الآخر لامتداد الكلاسيكية في الجزائر. وحصنت النص داخل مجموعة من القيم المطلقة التي تغلّب الديني والإديولوجي والسياسي على النص الأدبي كقيمة فنية وحضارية.

فالجمعية لم تحدث القطيعة الأدبية مع ما سبق -من حيث الجوهر- ولكنها ظلت محافظة على السياق العام الذي طرحت ضمنه قضية الكتابة، لأن المرجعية الدينية تظل واحدة وإن اختلفت الآراء حول هذا المسألة. فالشعر الذي ظل طموحه هو إصلاح المجتمع أكثر من إصلاح الأدب، والشعر القومي لم يكن بإمكانه مطلقا إخراج القومية عن الفهم الديني الذي كثيرا ما كان يدخل مفهوم الكتابة باتجاه إشاعة النزعات الشوفينية التي لا تخدم مطلقا القضية العربية. فالثقافة إذن -وفي كل الأحوال- ظلت مشروطة ومقاسة من خلال النزوعات الدينية. الشعر مثلا لا يقاس داخل كونه الجمالي كأدب وكشعر، ولكن داخل القيم التقليدية المختلفة المتوارثة اجتماعيا. أي فقد أخضعت التجربة الشعرية في الجزائر للنموذج السياسي الإصلاحي، فالجزائر بهذا المعنى -في دفاعها على ضرورة السياسي الأدبي - ألغت الأدبي، وأكدت على وجوب حضور السياسي حتى ولو سقط هذا الأخير في النزعة التبشيرية التي رفضتها الجمعية ذاتها.

صحيح أن وظيفة الأدب لا يمكن رؤيتها خارج السياق الاجتماعي والحضاري للأمة، هذا تحصيل حاصل، ولكن هذه الوظيفة لا يمكن

أن تؤكد إلا إذا ما خضع النص للشرط الأدبي، أي أن الناقد في المحصلة يتعامل مباشرة. ولعل مرد هذا الضعف يعود إلى الاندفاع الكبير والرغبة القصوى لمثقفي تلك الفترة، لإعطاء هوية وطنية للأدب الجزائري، ولكن غاب عنهم أن الهوية الوطنية لا يمكنها أن تأتي إلا من خلال التأكيد على الوظيفة الداخلية للأدب كأدب أولا، وكلغة تحمل في داخلها وبين طياتها محمولا أيديولوجيا وسياسيا. ويبدو أن الانغلاق على الذات خوفا من انكسارها نظرا لضعف بنيتها، هو الذي أدى إلى حضور الخاصية الثانية (الوظيفة الإيديولوجية الدينية)، وتغييب الوظيفة الأولى (الأدبية داخل النص الشعري La littérarité).

فالوعي الجمالي لدى الجمعية لم يكن بإمكانه تخطي عتبة الوعي الديني بوصفه المقوم الحضاري والثقافي الأول، وهذا لا ينقص مطلقا من القيمة التاريخية للجمعية في الميدان الثقافي لأن الإطار الكلاسيكي المتسيد وقتها لم يكن ليسمح مطلقا بظهور اهتمامات جديدة خارج الاهتمامات الإصلاحية، ولم يكن بإمكانه كذلك دفن النزوعات التجديدية التي رفع لواءها جماعة من الأدباء والمثقفين مثل رمضان حمود، مبارك جلواح، الأمين العمودي في ميدان الشعر، ورضا حوحو في ميدان القصة، والمحاولة الروائية.

فقد وضعت الجمعية الإصلاحية القضية اللغوية على بساط النقاش بوصفها الأداة الأولى للكتابة الأدبية، ولكن رفضت تعميق هذا النقاش باتجاه أكثر واقعية وأكثر إيجابية، ولهذا نلاحظ الغياب المطلق للجانب التنظيري حول هذه المسألة. فاللغة بشكل عام أداة تنطلق منها المهمة الأدبية، وهذا يعني أن النص الأدبي يتشكل وفقا لعلاقتها الداخلية المختلفة، وهذا يقودنا إلى اعتبار اللغة مسؤولة،

أي ليست بريئة ولا حيادية، ولكنها تعمل على تأكيد هوية وثقافة وحضارة معينة وواضحة المعالم، من هنا فاللغة - وكيـفما كـانت - لا يمكنها أن ترتكن عند حدود كونها أداة اتصال وتواصل. هذه الأمور مجتمعة كان للجمعية فضل السبق فيها، ولكنها حصرت حدود النقاش ضمن الإطار الديني، وكل ما خرج عن ذلك كان مرفوضا.

فوظيفة اللغة عند الوعي الإصلاحي تتحـدد ضمـن الدعـوة إلى التوحيد القومي والديني، أي أن الوظيفة الجمالية في اللغة كأداة للكتابة الأدبية. La langue comme élément de l'écriture لم تأخذ حقها كما يجب، لأن حتى الكتابات الإصلاحية كانت مشروطة بالفهم السابق، فالمجال الإبداعي في المحصلة كان محدودا جدا وهذا كله يطـرح إشكـاليـة عـلاقــة (الأدبـي Le littéraire) بـ (السيـاسي Le politique)، هل هي علاقة وظيفية (أي وظيفة كل واحد داخل النص الأدبي المشترك)، أم علاقة تنافرية، (كل واحد يريد سحب المساحة التعبيرية باتجاهه). هناك الكثير من الأسئلة التي أثارتها قراءة الكتابات الإصلاحية، لكن الإجابات ظلت معلقة ضمن حدود الوعي الإصلاحي، الذي لا يتجاوز حدود السؤال المحرج.

2-1 جاهزية الخطاب.

السؤال الـذي يـفـرض نـفسـه إليَّ بـإلحاح: هـل استطـاع الشعـر الإصلاحي أن يكون إصلاحيا على المستوى الجمالي؟ أي هل وجدت فكرة الإصلاح مكانها داخل التفاعل اللغوي والفكري للنص، أم أنها ظلت فكرة معزولة داخل عالم أدبي لا يمكنه أن يستقبلها بسهولة على صورتـهـا السياسية الدينيـة المبـاشرة؟! وهـل كوَّنَ أوبَلْوَرَ الخطـاب (الشعري) الإصلاحي Le discours réformiste أدوات جمالية جديدة

تحمل تمايزا يدفعنا إجباريا إلى تصنيفها إصلاحيا؟! كل هذه الأسئلة لا يمكنها أن تجد إجاباتها داخل المواقف السياسية التعاطفية، ولكن المرجعية النصية أقرب الأدوات لإثبات أو نفي ما قلناه سابقا، والإجابة بالتالي على مختلف الأسئلة المعلقة، بدون إهمال للمدلولات الإيديولوجية والفكرية التي كانت الحركة الإصلاحية تعمل على تعميمها.

فحين تأسست الجمعية سنة 1931 أول شيء نادت به من خلال إصلاحاتها المختلفة هو ربط الأداة المعبرة بحركتها الإصلاحية السياسية الثقافية حتى أصبحت القصيدة، بعد فترة وجيزة من الزمن أهم وسيلة توصل من خلالها مشروعها الثقافي التقليدي، خصوصا وأن الجمعية تعتبر أهم حركة ثقافية باللغة العربية ارتكزت على التقاليد الثقافية الكلاسيكية في صورتها العربية الإحيائية. وعبّر ديوان "أبي اليقظان" الصادر بالثلاثينيات عن أهم مواصفات هذا الاتجاه الإصلاحي شعريا، والذي ارتكز كما ذكرنا سابقا على القيم النقدية الإصلاحية الجاهزة.

فالقصيدة لكي تستقيم، من المنظور الإصلاحي، يجب أن تعتمد على مختلف المقولات النقدية العربية القديمة: (الشعر ديوان العرب)، ولهذا كان ميدان الشعر يحمل نوعا من القداسة بالنسبة للوعي الإصلاحي لأنه المادة العربية الوحيدة التي تشكلت في الصحراء العربية المعزولة بعيدا عن كل المؤثرات الأجنبية التي مست ثقافتنا الحديثة). (والشعر هو كل كلام موزون ومقفى، بحيث إن الوظيفة الأدبية للنص تختلط حتما بالنظم الذي رفض لكونه صورة مبتذلة للشعرية العربية la poetique arabe لكن الوعي الإصلاحي قبله بشرط مسبق، وهو الدعوة لإيديولوجية الجمعية، أي أن المقياس

الجمالي الفني لم يعد مهما من الناحية النقدية وحل محله المقياس الأخلاقي في العملية الإبداعية.

تأصلت هذه المفاهيم من خلال مرجعيتها إلى كتاب "محمد الهادي السنوسي" الذي يعتبر أنطولوجيا مهمة للشعر الجزائري، تؤرخ للكثير من المبدعين الشعراء الذين هيمنوا على الساحة الأدبية في فترة ما بين الحربين على وجه الخصوص: (شعراء الجزائر في الماضي والحاضر).

إن الحركة الشعرية الإصلاحية ارتبطت إذن بهذه المفاهيم السياسية المسبقة التي حدّت كثيرا من عفوية القصيدة جماليا. فمضامين مهمة كـ "الإدماج"، "اللغة العربية"، "الطرقية والدين"، "الأخلاق"، "الإصلاح"، "المرأة"، "الحجاب" لا تكفي عملية إعادة إنتاجها، إذا لم يحولها الكاتب إلى حقل رحب للفن والخلق الإبداعيين. فالنزعة التثقيفية في الوعي الإصلاحي تنطلق من المادة الفكرية التي شكلت الأرضية الإبداعية لإبداعها، فهي تنطلق من الإصلاح باتجاه القصيدة وليس العكس، لا من أجل بلورة قيم فنية جديدة، ولكن من أجل التأكيد على المادة الفكرية التي تريد إيصالها، أي أن القصيدة في نهاية الأمر ليست فاعلية أدبية، فهي تستعيرها فقط كشكل تقليدي لإيصال أحلامها وأفكارها. ولهذا كان الاهتمام بالجانب الفني في القصيدة الإصلاحية ثانويا ربما غير موجود على الإطلاق. إذ كثيرا ما تصبح القصيدة مجرد أبيات منظومة يلعب فيها التركيب اللغوي التقليدي الجاف الدور الحيوي، مع أنه في العملية الإبداعية تبدأ بالشكل العكسي المتفاعل مع المضمون المتعامل معه، أي أن تنطلق القصيدة (الهاجس الإبداعي) باتجاه الفكرة، وفي هذه الحالة تتغير العملية، إذ الهدف الأساسي الإبداعي هو القصيدة، أي كيفية تحويل القيم الأخلاقية والحياتية والاجتماعية الفجة إلى لغة

للفن، وفي هذه الحالة نستطيع التحدث عن القصيدة الشعرية بدون أن نعزلها عن الحياة التي ساهمت في تشكيلها. ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الخطاطة التالية:

- *الخطاطة الأولى:*

1) العملية الإبداعية الوعي الإصلاحي القصيدة الإصلاحية ← تصبح القصيدة مجرد وعاء لاحتواء
← الأفكار العامة
(في صورتها السياسية) ← العلاقة بين الفكر الإصلاحي والقصيدة (الإبداع).
القصيدة (العلاقة المفقودة) الوعي الإصلاحي ← هي علاقة أحادية وليست جدلية
← تصبح القصيدة مجرد مجموعة من الأفكار.
← القصيدة لا تؤدي وظيفتها التعليمية لأنها عاجزة عن ذلك من الناحية الفنية.

الخطاطة الثانية:

2) العملية الإبداعية القصيدة (كفاعلية إبداعية) الوعي الإصلاحي
كما يجب أن ← القصيدة ليست مجرد وعاء للأفكار
تكون ← تحتوي على الأفكار وتحولها إلى فاعلية إبداعية ولا تعيد إنتاجها الوعي (الإصلاحي) .
حضور العلاقة الجدلية القصيدة سلبا.
التأثير التعليمي أقوى لأن المتلقي يتعامل مع نص إبداعي وليس مع منشور إصلاحي جاف.

ولهذا فالقصيدة الإصلاحية في عمومها كانت تبشيرية وسقطت في المباشرة السياسية بالرغم من الإمكانات الكثيرة التي كانت تتوفر عليها الجمعية، وكان بإمكانها ترقية الوظيفة الأدبية للنص الإبداعي، وليس فقط الترقية السياسية التي ربطت في حدود المصدرية الدينية والأخلاقية العامة ولم تتجاوزها، أو في حدود النزعة القومية المرتبطة بالنضالات التي كانت تقودها الأمة العربية ضد الاستعمار. وهذا الأمر حَدَّ كثيرا من دائرة الحقل الإبداعي للجمعية، والكثيرَ من المبدعين الذين حاولوا الخروج من هذه الدائرة المغلقة.

فأبو اليقظان مثلا لا يرى إلا الوظيفة الأخلاقية للأدب، أما الحديث عن النص الذي يحوي بين طياته هذه الأخلاق لم يكن مثار الجدل على الإطلاق. فهو (أبو اليقظان) ضد:

- *أولا*: ضد الشعر الذي لا يهذب النفس. (وكيف يتم هذا التهذيب؟ يظل السؤال معلقا، ولم يدخل أبدا من بين الاهتمامات الإبداعية للوعي الإصلاحي).

- *ثانيا*: ضد الشعر الذي يقود إلى التخريب والقلاقل. (التخريب الأخلاقي من الناحية الدينية).

- *ثالثا*: ضد الشعر الغزلي والإغراق في المجون. (التحديد الأخلاقي لوظيفة الشعر وكل ما يخرج عن هذا الإطار فهو مرفوض. وهذا الموقف أساء كثيرا إلى القصيدة من حيث بنيتها الفنية وحصر قدراتها التجديدية. بل حارب ذات الشاعر الإبداعية وربطها بوضع سابق وجاهز وعلى الشاعر أن يخضع له، وهذا يقود إلى تأكيد الصفة الإلزامية وليس الالتزام).

- *رابعا*: ضد الخمرة والاستجداء، أي المديح. (في المحصلة النهائية، الإصلاحي ذاته لم ينج من هذه التحذيرات (المدح على وجه

الخصوص). الكثير من القصائد ألفت في مدح الرمكوز الإصلاحية في الجزائر وفي الوطن العربي وأحيانا حتى في بعض الفرنسيين).

ومفدي زكرياء بدوره لم يخرج من هذه الدائرة، على الأقل في الأربعينات، هو بدوره ألح كثيرا على هذه الوظيفة الأخلاقية التي لا ترى في الشعر إلا وسيلة، وقيمته لا تتحدد نصيا واجتماعيا، ولكن بمدى اقترابه أو ابتعاده من الإيديولوجية الإصلاحية. وأكد على النزعة الضدية لكل ما يخرج عن الوعي الإصلاحي، فهو مثلا:

أولا: ضد ترخيص الشعر ومع السمو به نحو القضايا الكبرى. (لكن حكم القيمة هنا: الرخص يتحدد بتحدد الفلسفة الدينية التي كان يرتكز عليها الوعي الإصلاحي).

ثانيا: ضد التجارة بالشعر واحترام بعده الإنساني.

ثالثا: ضد الغزل الماجن.

رابعا: ضد المديح الذي يذل صاحبه. (كما يلاحظ أن الأفكار المطروحة واضح أنها ترتكز على الفلسفة المثالية في كل تجلياتها الدينية)، لأن مفدي زكرياء بدوره نقض كثيرا من الأفكار التي وضعها كشرط للكتابة الشعرية المثالية.

وإذا تأملنا عن قرب، قصائد محمد العيد آل خليفة، سنكتشف أنه بدوره كان قريبا من هذه الإشكالية التي تجلى بها الوعي الإصلاحي، لم يخرج أبدا عن النظرة الكلاسيكية والدينية فيما يخص وظيفة القصيدة الشعرية، يرى محمد العيد أن:

أولا: على الشعر أن يرتبط بالمناسبة لتخليدها.

ثانيا: أن يبتعد عن اللهو (الغزل)، ويقترب من جوهر الحياة (الدين).

ثالثا: رفض المديح الذليل.

رابعا: الابتعاد عن الغزل الإباحي الذي يثير الغرائز والسمو بالنفس عاليا.

1-3 الجمالية المؤجلة

بحث الشعر الإصلاحي عن مثاله الأعلى فوجده في ابن باديس، فاضطر إلى خلق قطيعة مع الفكرة الإصلاحية التي ترفض المديح، لكنه عندما بحث عن مثاله الأعلى في القصيدة، لم يجده إلا فيما تركه السلف، وبذلك خلق قطيعة أخرى مع عصره ومع الحياة المعيشة، من الناحية الفنية، وخضع كل شيء إما للمقياس الديني، أو للمقياس التقليدي في الحكم على الأدب وعلى وظيفته جماليا، من هنا يتأتى العجز الكبير، في (بناء شعري جديد ومتميز، Une structure poétique nouvelle)، فاستعار الشاعر الإصلاحي الأدوات الجاهلية والأموية والعباسية بقليل من المهارة الفنية، وسقط في نزعة الاكتفاء الذاتي، وهو بذلك أعاد إنتاج قيم فنية كان لها ما يبررها في عصرها، والكثير من هذه المبررات كانت قد انتهت في النصف الأول من القرن العشرين؟ حتى النظرة التوفيقية التي التجأ إليها الوعي الإصلاحي بين الدين والعلم انعكست على الجانب الفني، (الجمع بين الفن ووظيفته) لم تعط الثمار المرجوة في الميدان الإبداعي.

ظلت القصيدة تتحدد قيمتها من خلال القيمة الإصلاحية التي يمكن أن تروج لها، أما الوظيفة الفنية التي لا يمكن أن يتم الترويج إلا من خلالها، فقد أهملت إهمالا تاما، أي أن القصيدة في عملية الخلق لم تستطع أن توفق بين هذه الإزدواجية (الفن + الوظيفة)، فأعادت إنتاج الإيديولوجية الإصلاحية كما هي ولم تحولها تحويلا

إبداعيا خلاقا. فالتوفيق بين الفن والوظيفة (الاجتماعية الجمالية Socio-Esthétique) لا يمكن أن يأتي إلا وفق الشرط الأساسي الذي يجعل من القصيدة الشعرية فنا يرتبط بموضوعات الحياة الحيوية، بدون أن تنشأ هذه الأخيرة خارج الإطار الإبداعي الشعري، لأن القصيدة الشعرية في نهاية المطاف ليست أبدا منشورا أو تقريرا سياسيا مباشرا، فالجمعية من أجل خلق هذه التوفيقية في ثنائية الفن ووظيفته استعارت موضوعات جديدة من الحياة (الإدماج، القومية، المرأة، الرفض، الحجاب...) ولكنها أثناء الصياغة الإبداعية رفضت الجديد، لأن الجديد سيصبغ حتما رؤية جديدة على هذه الموضوعات. فاكتفت القصائد باللجوء إلى النمط الشعري العربي الكلاسيكي: (الجاهلي الأموي، العباسي) تستعير منه أدواته الفنية، الأمر الذي أدى أولا إلى نسف التوفيقية التي بحث عنها الوعي الإصلاحي، وجعل إمكانات التجديد محدودة، لأنه حصرها في حقل غير الحقل المعيش والذي يتطور بشكل أكثر ديناميكية، ولهذا لم تستطع القصيدة الإصلاحية أن تتحرر من جانبها السياسي (الجاهز).

والقصيدة الشعرية العربية التي حاولت أن تتنفس خارج هذا الإطار المعد سلفا رفضت لا لجانبها الفني، ولكن لشيء آخر أقرب إلى التهمة من الحقيقة مثال: الشاعر مبارك جلواح، والشاعر الأمين العمودي وغيرهما... فقد حاولوا أن يبدعوا خارج الحقل الإصلاحي في بعض نماذجهم الشعرية، وساعدهم في ذلك تفتحهم على الثقافات الأجنبية والفرنسية على وجه الخصوص، هذا الانفتاح الذي رفضه الوعي الإصلاحي رفضا مطلقا، وكثيرا ما اتهم أصحابه بالتملق إلى فرنسا، لأنه في العرف الإصلاحي، كل من اقترب

من الشكل الغربي للكتابة يحمل بالضرورة عطفا للأجنبي، ولهذا اكتفت الجمعية بالأشكال المستجدة التي تلغي قداسة الأشكال التقليدية كـ: الشعر الحر، القصة، الرواية. وحتى حين قبلت ببعضها (القصة مثلا) جاء ذلك فوق رغبتها، لأن القصة كانت قد أصبحت حقيقة موضوعية والوقوف ضدها، هو وقوف ضد تطور الحياة وضد قوانينها، وهذا بطبيعة الحال أمر يدخل في باب المستحيلات.

هذا الفرض الإلزامي (L'obligation) الذي طرحته الجمعية في تنظيرها للوظيفة الشعرية دفع بالقصيدة الملزمة بهذه الشروط إلى أن تخسر أدواتها الجمالية وتتحول إلى مجرد وعاء محشو بالفكر السياسي في غياب الجمال الذي يجعل من القصيدة فنا ونصا يستهدف تأسيس ذوق جديد وبنيات مستحدثة، تحرج ما هو سائد وتضعه في أفق المساءلة.

ويكفي أن نثير بيتا من الأبيات الشعرية التي حدد الفكر الإصلاحي من خلالها مساره لنعثر على هذا النقص الواضح في الكتابة وفهم دورها الحضاري، ونتلمس حقيقة الضعف الذي صاحب القصيدة العربية ومنعها من التحرر والتفتق والتجديد. يقول الطيب العقبي في إحدى قصائده وهي مرتبكة جماليا، إذ أن الهاجس السياسي كان على رأس العمل الشعري، يتحكم في أنفاسه بشكل تبشيري وليس بشكل تحويلي، (أي يحول القيم الحياتية اليومية المستهلكة والفجة إلى فن، يقربها من الصياغة الشعرية، لتصبح هذه القيم في نهاية الأمر لا تتضارب إطلاقا مع الفن، بل تشكل أحد أهم أجزائه التي ينبني عليها من أجل تحقيق البعد السوسيولوجي الذي يبحث عنه الخطاب الإصلاحي):

(دَعْ ذِكْرَ سَلْمَى وسُعادْ..... وانْهَضْ لإصلاحِ البلادْ)

من يتأمل هذا البيت يدرك مباشرة أن هذا هو الطريق الذي اختطه الوعي الإصلاحي للشعر بحيث حصر وظيفته الأساسية في الدعوة والتبشير للإصلاح في غياب أي ذكر للأداة الفنية التي يمكن أن تصاغ داخلها هذه التجربة الشعرية.

وفصل الذات عن سياقها الاجتماعي والتاريخي فـ (سعاد) معناها، الجانب العاطفي في الإنسان، وإلغاؤه معناه -كتحصيل حاصل- إلغاء دور الذات في العمية الإبداعية، وإذا حدث هذا بالفعل سنضطر إلى التعامل لا مع قصيدة حافظت على المقومات الشعرية ولكن مع كلام موزون ومقفى حافظ بسخاء على مقومات النظم، وتفكيك بسيط لهذا البيت (وهناك قصائد كثيرة بنيت على شاكلته) يوضح أن الكتابة الشعرية أجبرت على أداء دور لم تكن مؤهلة له فنيا.

الشكل الأول

- وظيفة الأفعال "الأمرية" لغة الأمر هي لغة (الرجل) الذي يسطر ويسن القوانين ويطلب من (الآخر) تطبيقها، أي أن المنتج أو الأمر (الوعي الإصلاحي) فوق، وهو صاحب المعرفة، والمتلقى (أي الشاعر) هو المستهلك لهذه المعرفة (الأوامر)، ويقوم بتجسيدها في القالب الشعري، هذا الأخير (الشاعر) من حيث المرتبة لاحق للأول، أي أقل منه، أي أن الوظيفة الشعرية للقصيدة لا مجال فني لها إلا داخل هذا الإطار المحدد سلفا.

الأفـعـال	الـدلالات	المحـصلـة
دع	الفعل "دع" متناقض من حيث الوظيفة مع الفعل "انهض" من معانيه العامة (اترك، أهمل، لا تهتم، ضع جانبا، غض الطرف، لا تلتفت...).	الفعلان يحملان النزعة الأموية وهذا يعني كتحصيل حاصل أنه لا اختيار لدى الشاعر في موضوعاته وفي فنه. هناك اغتراب بين الشاعر وإنتاجه، ينتج ما ليس له (النظم) المثقف (الشاعر) ينصاع ويحاكي إلغاء الإنتاج الفني؟ السياسي
انهض	الفعل "نهض" متناقض من حيث الوظيفة مع الفعل "دع". من معـانـيه العامـة (قم، انتبه، انظر، حذار، لا تنم، كن على استعداد...)	

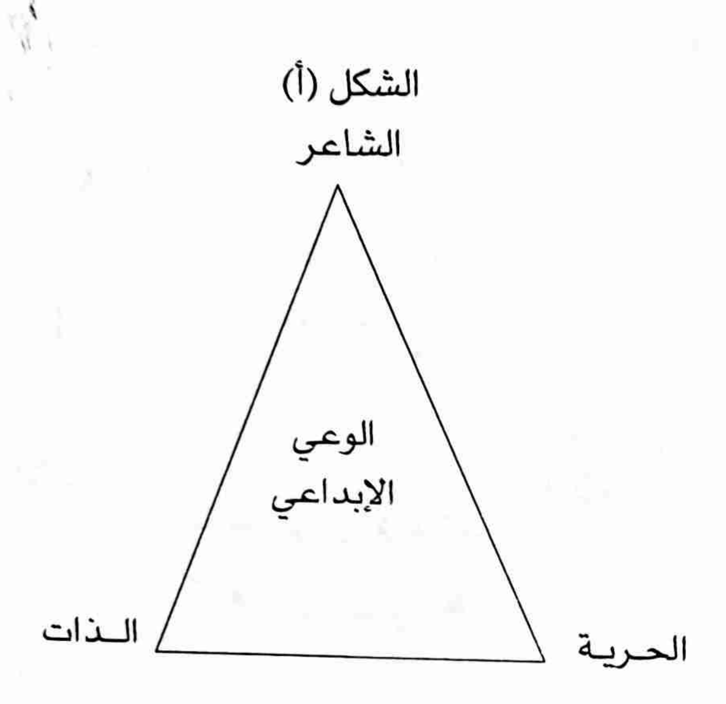
الشكل الثاني:

داخل البيت نفسه يواصل المصلح، تسطير الوظيفـة الشعـرية من حيث الموضـوعات، هناك موضوعـات تدخـل في حـيز الإبـداع (من منظور الوعي الإصلاحي)، وهناك موضوعات يجب أن تلغى مباشرة (المرأة) لأنها تقف ضد تحقيق المبتغى الإصلاحي. بقية الجمل (التضادية) داخل البيت نفسه تبين ذلك بشكل واضح. فالمرأة سعاد...التغزل هي الطابو (الممنوع) الأساسي في الكتابة الشعرية الإصلاحية.

المحصلة	الدلالات الباطنية	الجملة
ذكر سلمى وسعاد + إصلاح البلاد	++ الأمر المرفوض (التغزل) الذات لا وجود لها في التجربة الشعرية حضور سلمى وسعاد؟ القصيدة (الإلغاء من أجل الإصلاح) هو المنظور البعيد للمصلح الإصلاح لا يتم إلا بترك التغزل (1) حضور (ذكر سلمى..) معناه إغراق البلاد وفساد الإصلاح. الوظيفة الشعرية لا تستقيم إلا بإلغاء المرأة من الشعر.	بعيدا هذا الفهم إنتاج الفهم الديني شعريا (المرأة هي سبب خروج آدم من الجنة عليها أن تدفع ثمن إثمها الأزلي ولهذا يجب أن تخرج كذلك من الشعر (الجنة الفنية) المرأة ليست اجتماعية أو فاعلية سياسية... يجب أن لا تكون موضوعا شعريا لأنها ستفيده.

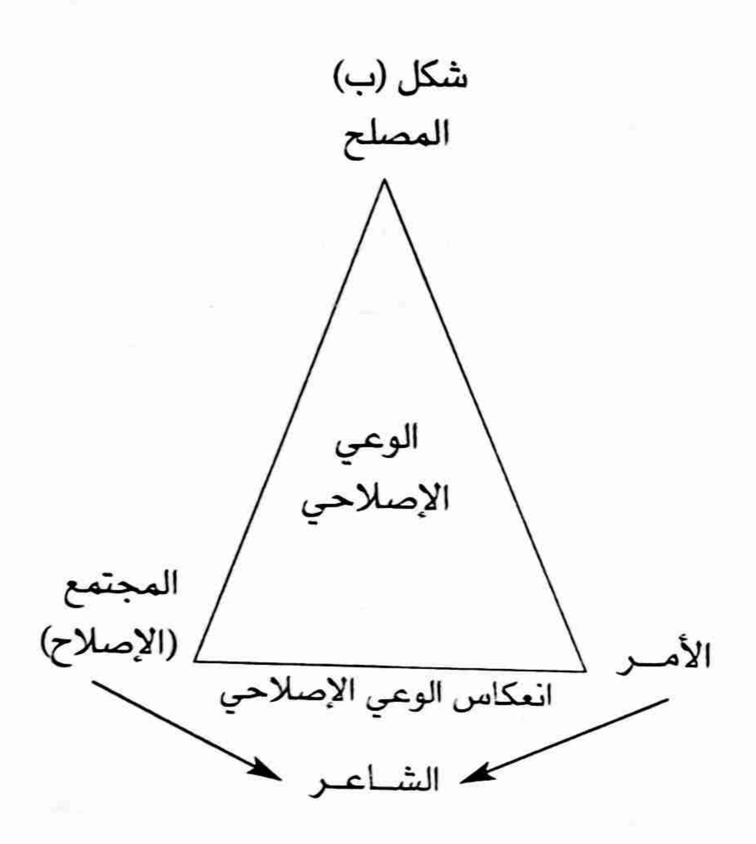
مؤجلة إلى وقت غير منظور، وأن ذاته غير موجودة، أو يجب على الأقل أن لا توجد، ويحل محلهما (الحرية + الذات) الانصياع المطلق للوعي الإصلاحي المسيطر على الساحة، وعندما نقول (الانصياع) نلغي إمكانية المناقشة (دع + إنهض) لأن المسألة أمرية، فتعاطي النقاش غير وارد، الموجود هو الانصياع والتطبيق، أي حضور الفعل الإلغائي ليس فقط لذات الشاعر وحريته، ولكن إلغاء فاعليته الفكرية، فهو يتلقى وينظم؟ المحصلة النهائية أن معظم ما أنتجه الوعي الإصلاحي يقترب أكثر من النظم والتبشير ويبتعد في عمومه عن الفن، لأن الفن لم يطرح على الإطلاق كضرورة للكتابة الشعرية، مع أنه لا يمكن تصور قصيدة ثورية بأدوات عاجزة عن تجسيد هذه الثورية من خلال الكتابة الشعرية حتى بالمعنى السوسيولوجي الذي يستهدفه الوعي الإصلاحي الذي حجّم التجربة الشعرية ضمن مجموعة من التنضيدات التي لا تقبل الجدل.

الشكل (أ)



شكل (أ):

لا يمكن تصور فعل الكتابة الثورية خارج الحرية التي تسمح للكاتب بأن يعبر عن المجالات الأقرب من ثقافـته واهتمامـاته. فالقمـع هو نقيض التجربة الفنية، سواء كان قمعا روحيا (استنادا إلى التقاليد الجاهزة) أو الدينية، أو قمعا تنتجه المؤسسة السياسية (بمختلف تشكلاتها)، وهذا يعني أنه لا يمكن تصور فعل إبداعي خارج الذات. فالشاعر هو الصوت وليس مجرد صدى. وحين نقول الذات فهذا يعني أن هذه الذات لا تنشأ خارج العلاقات المحيطة بها (اجتماعية، نفسية. سياسية، إيديولوجية...). ولكن هذا لا يعني كذلك أنها مجرد ذات سلبية تتلقى فقط وتعيد إنتاج محيطها.



شكل (ب):

المصلح هو المنتج للفكر والمعرفة، فالمهمة الشعرية غير واردة، وتحل محل الحرية لغة الذي يريد تطبيق هذه المعرفـة (الأمـر) وليس مناقشتها.

كما يحل محل الذات التي تبدع (الشاعر) لغة المجتمع (الإصلاح) أي أن الذات الخلاقة غير حاضرة. وينقلب مثلث الإبداع ليصبح الشاعر مجرد انعكاس للمصلح وليس فاعلية إبداعية متميزة تقرأ السياسي وتنتجه فنا، وهذا مستحيل في غياب الحـرية، وسنجـد عند الجيل الجديد، الذي راكم الخبرة الأدبية، أن المثلث النموذجي الذي افترضناه صار مقلوبا. وأصبـح الشاعـر الذي كـان ثانويـا مركزيا وجوهريا.

بناء على هذه المواقف المسبقة من المهمة الشعرية، تلون الخطاب الشعري الإصلاحي بتلون المواقف المختلفة لرجال الإصلاح، والفاعلية التي كان يمكن أن تحدث بين الشكل والمضمون غيبت وخضعت لحدود الوعي الإصلاحي، فسادت قيم الصنعة والتكلف، والجاهزية، وحتى التجديد (نسبيا) -الذي لحق ببعض الموضوعات- لم ينغرس في رحم القصيـدة لدرجـة أن يخلخـل بنيتها الفنية.

لقد سارت القصيدة الإصلاحية على نفس الوتيرة التي مشت فيها القصيدة الكلاسيكية العربية (من حيث الشكل العام)، فالتجربة الشعرية الإصلاحية لم ترق لدرجة أن تغير معها بنية القصيدة وتتغير هي في ذاتها، فغرقت مقابل ذلك في توفيقية سياسية وثقافية اعتمدت على ثنائية الإصلاح، ضمن إطار الوضع المعيش والتجديد في الموضوعات، مع الحضور المطلق للأشكال البنيوية للقصيدة العربية الكلاسيكية.

ليس كل ما هو عظيم سياسيا يجد صدى عظمته في البنية الشعرية بدون مجهود جمالي مسبق، فالخطاب الشعري الإصلاحي إذن عكس نظريته السياسية آليا على الحرية الشعرية، وأهمل الجوانب الشعورية في الإنسان التي تتشكل منها قناعات المبدع سياسيا وجماليا وحتى حالاته النزقية الذاتية. فسقط الوعي الإصلاحي فيما رفضه هو سابقا ولاحقا (تحويل الأدب إلى لغة للمخاطبة السياسية (euqitilop sruocsid ed egagnaL)، وكل ما خرج عن برنامج الوعي الإصلاحي اعتبر شذوذا أدبيا وسياسيا وأخلاقيا، الأمر الذي دفع بالقصيدة الشعرية إلى السقوط في نوع من النمطية الجاهزة، وجمود النظرة، والارتكان إلى السهـولة، وعـدم القـدرة على إعادة صياغة السياسي في قالب جمالي وفني، وحجّمت

كثيرا فاعلية ومصداقية الخطاب الشعري الجمالي في الجزائر وحدّت من مداه حين قولبت القصيدة والشاعر معا داخل هذا الضيق المنضد(Stratifie) سلفا.

الشكل الثالث: الخطاب الشعري الإصلاحي

المستوى	الوعي الإصلاحي (السياسي الاجتماعي)	الجمالي (محدودية الرؤية)	القاموس اللفظي Lexique
الأول	الإلحاح على ضرورة الالتزام (الإلزام)حدود هذا الالتزام مشروطة بالوعي الإصلاحي الإصرار يحوله إلى أمر. الإبداع في الوعي الإصلاحي يجب أن يتبع لرأس الهرم الذي يملك أحقية إنتاج الأفكار(المصلح)	تسخير الصورة للمعطى السياسي، الكتابة صدى السياسة: (باردة+ تقليدية + لا تجديد) تستعير وجودها البنيوي من الجاهز القديم، مع الموهبة الضعيفة المشروطة بالوعي الجاهز الغريب عن الشاعر.	الترديد اللفظي داخل القصائد إصلاح، ضياع، أمة، العودة، التربية، إهمال، دين، سلف، صلاح، سلام، الدعوة، الجهاد...
الثاني	معاداة الغرب الثقافي في الوعي الإصلاحي معناه الغرب الاستعماري. رفض التأثير والمحاكاة سياسيا وثقافيا (موضوع الإدماج) بوصفة صورة للمسخ الحضاري. وإلغاء التمايز+ الارتباط بالماضي الإسلامي	الصورة مفقودة. الجملة تورد للتأكيد الإيديولوجي الإصلاحي. ثروة لغوية تهديدية شتائمية. استعمالات لغوية وفق صيغ دلالية جاهزة. الهاجس الإبداعي غير موجود أمام هاجس الإيديولوجية.	الإدماج، كذب، أمة، شعب، إسلام، عروبة، شعب، الإهمال، إصلاح، خلف، سلف، محال، الطلب...

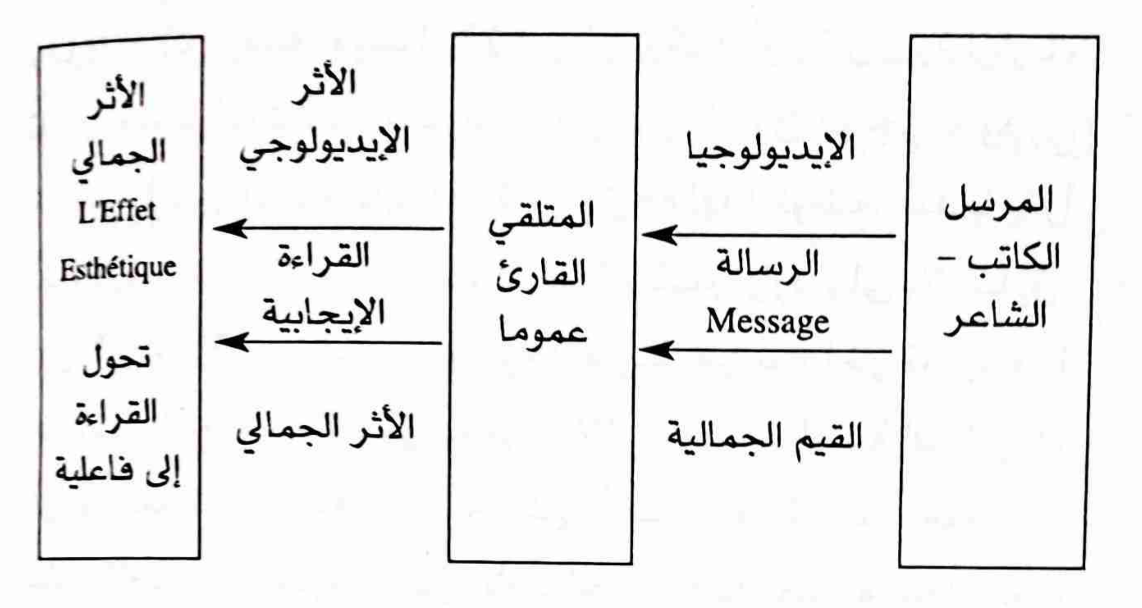
المستوى	الوعي الإصلاحي (السياسي الاجتماعي)	الجمالي (محدودية الرؤية)	القاموس اللفظي Lexique
الثالث	الالتزام بالثالوث المقدس. ومن هذا الثالوث تتفرع الموضوعات الأخرى (الدين + الوطن+ اللغة). لا وجود للكتابة الشعرية خارج هذه المنظورات؟ وظيفة الإبداع تتلخص في عملية ترديدها شعريا.	بالنسبة للدين: تظهر جليا الاستفادة من التركيب الجملي القرآني (الصورة القرآنية)، محاكاة الأصل الذي لا يتغير بالنسبة للغة. الحفاظ على ثباتها حتى الصورة أو الكتابة الشعرية مشروطة بهذا الثبات.	الدين، إسلام، جأش الماضي، تهديد، جزاء، الله، غافل، شباب، نوع، النهوض، اللغة، عرب، الشقاق، التآخي، العلم، كلام..
الرابع	موضوع المرأة، موضوع حيوي فالإصلاح في الوعي الإصلاحي يتخذ المرأة كميدان لتطبيق هذه الأفكار التي تستند إلى المرجعية الدينية وفق رؤية تقليدية للدين ذاته	المرأة صورة لغوية مثالية علاقتها بالواقع هي علاقة الفكر المثالي بهذا الواقع. امرأة لا تؤكدها الصورة الشعرية ولكنها تلغيها من النص(غياب فاعليتها الاجتماعية وصراعها ضد التخلف)، حافظ إبراهيم (الأم) المثال الأعلى لتحديد وظيفة المرأة اجتماعيا وجماليا.	الأم، أختي، مدرسة، التربية، الصلاح، الطيب، الرذائل، الشيطان، الذكر، عيون، خوف، مجد.

يهدف الخطاب الإصلاحي discours réformiste إذن إلى خلق علاقة بين الباعث: (المرسل، الكاتب) والمتلقي: (القارئ، الشعب) من أجل التوعية، ولكن هذا لم يتبلور فنيا ليصبح رسالة un message، لأن للرسالة شروطها، أي كيف تصل، وما هي القنوات التي تمر عبرها، ثم ما هي بنيتها، وهذا مهم جدا وما هي الضوابط والوسائل لتفكيك رموزها، (...) فالصدق والنية الطيبة وحدهما لا يكفيان، إذ بدون الاهتمام بالأدوات الموصلة إلى الآخر لا تستقيم الرسالة، وتظل محصورة داخل بوتقة ضيقة، وتضيع في النهاية طريقها.

فالإيمان بالثنائية في التوصيل (المرسل والمتلقي) يضع على قدم المساواة الأول بالثاني من حيث الإنتاج والقدرة على الخلق، فإذا كان الأول ينتج شعرا (أو نظما) فالثاني يستهلك هذه المادة الأدبية، ولا تجد صداها لديه إلا إذا احترمت شروط التوصيل (الجودة إحداها). فقراءة النص (المتلقي) ليست فعلا سلبيا كما سنرى في القسم الثاني من هذه المقدمة، ولكنها عملية واعية تعيد تركيب ما أنتجه الشاعر من خلال علاقة جد معقدة بالنص يلعب فيها الجمال دورا حاسما، إضافة إلى الأفكار والنزوعات الذاتية، (إذ لا يمكن لأحمد مثلا أن يقرأ نصا شعريا بعيون محمد وإلا يصبح إلغاء أحدهما أمرا محتوما)، فالثقافة الذاتية والوعي، وغيرهما من القيم الأخرى تلعب دورا فاعلا في تحديد وجهة القراءة، وهذه هي بالذات نقطة ضعف الوعي الإصلاحي بحيث تصبح الثنائية معدومة (المرسل والمتلقي)، لأن المرسل هو صاحب الملكة الإنتاجية، والمتلقي مجرد مستهلك سلبي للمعرفة المنتجة سواء كانت شعرا أو أفكارا...

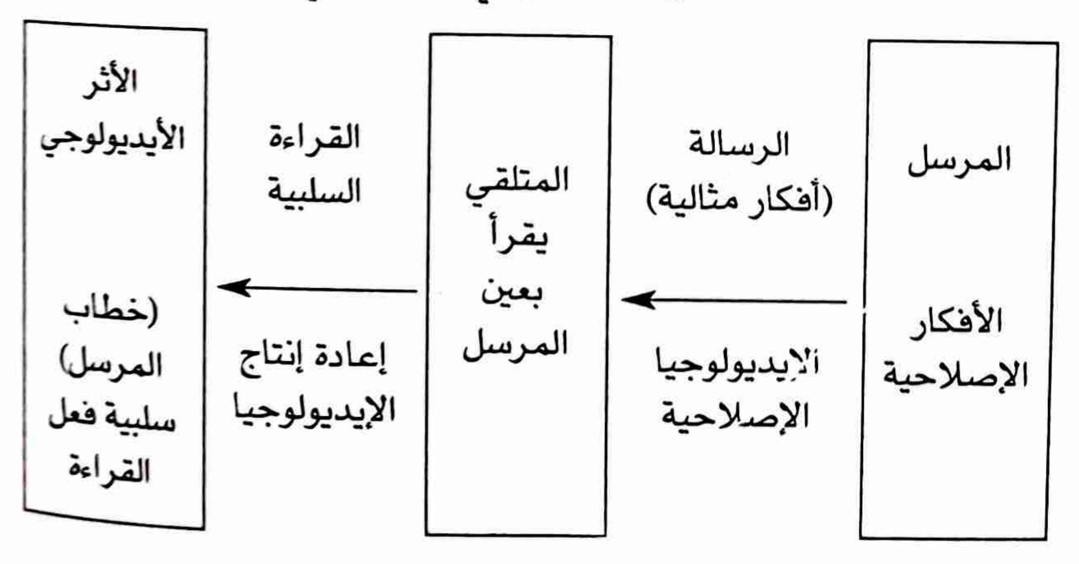
ونظريات القراءة الحديثة بدءا بالمدرسة الألمانية (إيزر، أدورنو)، ومرورا بالمدرسة الإيطالية (أمبرطو إيكو)، أو الفرنسية (بارث، تودوروف، غولدنشتاين) وغيرها... تبين بأن القارئ هو جزء جوهري من بنية النص المبدع، ولهذا فالقارئ نتيجة لهذا الوضع، عندما يقرأ نصا فهو مسلم بقيمته مسبقا، فالنقاش غير وارد على الإطلاق. إذن لا يوجد قارئ للنص ولكن يوجد مرسل من نوع آخر قريب جدا من الأول أو صورته المعكوسة من خلال الثروة النظمية الكلامية، أي أن العلاقة الثنائية الناقلة التي تأخذ وتعطي غير موجودة على الإطلاق بالنسبة للوعي الإصلاحي، وهذا بطبيعة الحال لعب دورا سلبيا في تطوير القصيدة، ومتى لم يجدها سيطالب بضرورة حضورها مستقبلا، ولا يتم هذا إلا في بيئة ديمقراطية تؤمن بقدرة الخلق ليس فقط بالنسبة للمنتج، ولكن كذلك بالنسبة للمستهلك - قارئا كان أو ناقدا أو إنسانا عاديا - بوصفه منتجا جديدا لمعرفة جديدة تشكل القراءة الإيجابية أحد أسسها المهمة.

الشكل (أ): فعل القراءة الإيجابي .Lecture positive



- والفاعلية هنا ليست هي إعادة إنتاج أفكار الكاتب ولكن إعادة فهمها من خلال ذات القارئ ومن خلال الأثر الجمالي الذي تخلفه القراءة. والعلاقة هنا فيها تفاعل بين النص ومستهلكه.

الشكل (ب): فعل القراءة السلبية act de la lecture passive
كما يقدمها الوعي الإصلاحي



- القارئ أو المتلقي ليس فاعلا ولكنه مستهلك وصورة مشابهة للمرسل (الكاتب)

2-1 إشكالية القراءة السلفية

إن عملية التصدع في النص الشعري الجزائري تفضي بالضرورة إلى طرح مجموعة من الأسئلة المتواصلة هي القراءة الشعرية المتجددة التي تفرض شروطها، قراءة القديم من موقع سؤال إمكانية الاستمرارية الجمالية، وقراءة الجديد من موقع السؤال المعرفي المتعلق بالإضافة وكيفياتها إلى العصر ثقافيا، هذه القراءات المتعددة التي لا تقف عند حدود قرار معين تطرح بدورها إشكالات متعددة داخل القراءة الجاهزة، والمستسلمة للنمطية الثقافية التي كرستها فترة من الفترات أو عصر من العصور، وهذا يعني بالضرورة أننا أمام قراءات لا تدع مجالا كبيرا للحرية: قراءة كلاسيكية وظيفية للشعر، أي أنها تجبر التجربة الشعرية التي تبحث عن الانعتاق والحرية لحدود الرؤية السلفية الضيقة كما رأينا في الفصل السابق [1]، وقراءة إيديولوجية (Ideologiste) تضع كل الإمكانات الشعرية المختلفة التي يملكها الفنان المبدع داخل دائرة ضيقة تقيس القيمة الشعرية بمدى خضوعها للموجود السياسي والثقافي، لتتحول القصيدة داخل هذا التعريف الجاهر إلى رجع للصوت أو صدى بارد (Echo)، فالصدى مهما كان قويا لا يمكنه إلا أن يكون صورة جد مشوهة للصوت الأصلي.

فالقراءة التي يمكن أن تقوم على هذه القراءات وتبني مشروعها عليها، لا يمكن أن تتحلل من كل هذا الموجود، لأن التحلل المطلق

---

1 - هذه الرؤية وقفت في وجه الأشكال الجديدة (القصة الرواية)، إن هذه الأشكال لا تجد أية مشروعية في تراثنا الثقافي والحضاري، حتى القصيدة الحرة رفضت انطلاقا من نفس التصور.

معناه بالضرورة التحلل من التجربة الشعرية ذاتها ووعيها للأشياء. نستطيع أن نرفض شيئا -إلى هذا الحد- يمكن أن تدخل الذات كفاعل، لكن عملية الإلغاء غير مرتبطة بالذات وحدها، ولكن تدخل فيها عوامل تارخية - ثقافية جد معقدة. بهذا المعنى لا توجد قراءة حيادية تلغي شروط عصرها وشروط العصور السابقة لها.

فأكبر مجهود يمكن أن يمارس في هذا المجال ليس عملية الإلغاء والنفي، ولكن البحث عن آفاق جديدة يمكن أن تبحث في مجال القراءة التي يفترض أن تؤسس على التعددية، لأننا إذا استطعنا أن نفتح الدائرة التي انغلقت على نموذج واحد للقراءة أعتقد أننا نكون قد حققنا شيئا كبيرا، لأن القراءة الكلاسكية (السلفية -الإصلاحية- الكلاسكية) هي أصعب القراءات، وأكثرها تزمتا لأنها من حيث الجوهر مرتبطة بمجموعة من الثوابت -الدين أحدها- التي تحاذيها لدرجة أنها تتداخل معها بشكل مقلق جدا لا يسمح أبدا بالاختراق، أو البحث في مجالات الموجود والسائد الذي كثيرا ما يكسب مشروعية ما، لا من السياق الفني ولكن من مجموع العوامل الخارجية عن النص (Hors-texte)، وهي عوامل عادة ممزوجة بالسياسي والديني (Politique-Religieux)، في مجتمعات حولت السياسي والديني إلى منظومة من أنواع الطابو (Tabous).

إذن، فالقراءة التي تنشأ داخل هذا السياق، إذا كانت لا تملك حق الإلغاء المطلق، فهي تملك حق الحفر والنبش داخل السائد، أي أن القراءة تتحول إلى وسيلة جديدة لاختراق نصوص قديمة، حصنت بخطاب سلفي ديني لا يسمح مطلقا بمناقشتها، ولتفهم النص الجديد، كنص احتمالي يبحث عن معانيه الجديدة التي يؤسسها انطلاقا من الاختراقات والانزياحات التي ينجزها داخل اللغة،

ومن خلال مجموعة من المعاينات الأولية، لمزيد من محاولة النص الإشكالي الجديد، فالقراءة الشعرية مثل الأشكال الأدبية هي بدورها تعرضت لمجموعة من التصدعات التي يمكن حصرها فيما يلي، وداخل حدود الدائرة السلفية لنمطية القراءة:

1-*القراءة الصافية:* (لا شرقية ولا غربية) تستحضر التاريخ العربي الإسلامي في أحاديثه (لأن هذا التاريخ التراثي متعدد ومتناقض) في سيرورته وآليته الفكرية، وتتكئ على خطاب تقليدي جاهز، مستعار من تجارب عربية أخرى مع الإلغاء اللاواعي لهاجس الخصوصية، وتلغي من الدائرة كل ما لا يستجيب لقراءتها (الشيخ الطيب العقبي، وابن باديس).

2- *القراءة المزدوجة:* وهي قراءة انبنت على الإدراك الداخلي لوهمية مفهوم "الصفاء والحيادية" في القراءة، ولكنها لا تخترق السلفية، بل تماشي هذا النوع من القراءة وتحابيه، ولكنها في الوقت نفسه تقع معه في مجموعة من التناقضات التي لا يمكن للخطاب الجاهز أن يحسمها لأنه لا يستجيب لهمومها الجديدة، (رضا حوحو، والأمين العمودي)، وكثيرا ما ارتبطت هذه القراءة أكثر بالمبدعين.

3-*القراءة الجديدة:* وهي في عمومها تبحث عن مشروعية للنصوص القديمة، وتنتج المقدمات الممكنة والضرورية للنصوص الناشئة وسط هذه الشبكة المتناقضة من المفاهيم والمعطيات المتعلقة بفعل القراءة. وهذه القراءة الجديدة بدورها ليست واحدة، لأنها مشروطة بمجموعة من التصورات التي قدمتها النصوص الجديدة الممتدة من أواخر الأربعينات وتكرس التيار الرومانتيكي في الشعر الجزائري مع الشاعر(مبارك جلواح)، مرورا بالثورة الوطنية التي جعلت من إمكانية تحرير البلاد وتحرير القصيدة أمرا قائما

(القصيدة الحرة)، وصولا إلى فترة السبعينات التي تشكل بدورها خصوصية تحتاج إلى قـراءة متميزة، وهـي قراءة تتموضع داخـل القراءة الجديدة.

فالقراءة المقدمة لهذه النصوص الجزائرية لا تخرج عن هذا الإطـار: قـراءة سـبـعـيـنـيـة تحاول جـاهـدة أن تـتـخـلـص من القـراءة الإيديولوجية البحتة، التي تفضي بالنص إلى السقوط في نوع من النمطية والنمذجة الجاهزة التي تتلاءم مع المغامرة الشعرية التي تبحث عن حريتها ليس فقط داخل الأفكار والسياسة والإيديولوجيا، ولكن داخل اللغة أيضا والتي تتشكل منها بنية خطابها، هذا الخطاب الذي قرئ (وكتب كذلك) ضمن هذه النظرة الجاهزة التي تفترض من النص دخول لعبة المألوف والتسليم به، وهي في هذا -في الكثير من النماذج- تعيد إنتاج النظرة السلفية ولا تناقضها إلا في المظهر، لأن شكل القراءة تقريبا هو نفسه. وتستند على مجموع هذا الموروث القرائي في محاولة منها للوصول إلى إجابة ما عن سؤال التصدع الذي لا يمكن لمسه في ثباته، ولكن في سيرورته، فالسيرورة هي التي تبرر حركة الأشكال وتحدد ملامحها الحاضرة ربما المقبلة.وهذه محاولة اقتراب واحـدة، وهـنـاك محاولات أخـرى حـتـمـا سـتنشأ من موقع الاختلاف مع القراءات السابقة.

2-2 مرجعية الثابت: النموذجية المفقودة:

مرجعية الثابت تنشأ من القراءة الأحادية، القراءة الوهمية التي تـفترض أن الـتـاريـخ الـثـقـافي والحضاري العربي الإسلامي واحد (الثقافة متعددة، والصراع على السلطة لم يتوقف لحظة واحدة: العصر الأموي، والعصر العباسي وقبلهما)، فتبحث في القـراءة عن المجد (؟) الضائع وعن الفردوس المفقود.

انطلاقا من هذه الرؤية فالحركة الأدبية السلفية في الجزائر حاولت دائما أن تجبر النصوص الأدبية لهذه الماضوية، وتقيس قيمتها الفنية من خلال مدى احترامها لهذا المسار، واختزال تجربة الكاتب داخل هذه المحدودية دفع بهـذه النظـرة إلى إلغـاء الكثـير من التجارب التي تطرح قضية الاختلاف انطلاقا من هاجس التحرر الإبداعي.

من هنا فالخطاب الشعري الذي سيطر على الحركة الأدبية، وحاول أن يملك مشروعية داخل المكونات الدينية لهذا الخطاب استند على المقولة الماضوية (Passeiste) التي تجعل من الشعر ديوان العرب (بالمعنى الإطلاقي الثابت) [2]، ولم تطرح السؤال الأنطولوجي الضروري والدقيق: أيُّ شعرٍ يمكن أن يكون ديوانا للعرب؟

القدامى أجابوا عنه بالمجهود النقدي والإبـداعي المعـروف، لكن الجيل النهضوي بقي على شفير التناقض،(يقبل الخروج عن هذا التعريف في حدود)، أي أنه يقبل بالجديد في حـدود ما يتيحـه القديم -بناءً وتشكيلا- ويقبل بالقديم في حدود استجابته للعصر. وهذا ما أعاد إنتاج التصورات القديمة للوظيفة الشعرية مع تسجيل بعض التراجع عنها من الناحية الجمالية لأنها لم تكن تملك زخم القصيدة العربية القديمة. وعندما نشأت القراءات الجديدة، ظلت هذه القراءة متشبثة بمواقفها لا تتزحزح، في محاولة منها لاكتساب صفة الخلود لهذه القراءة الدينية (تقدس تصوراتها)، مثلا ما يزال

2 - تهمل هذه القراءة كل النصوص الحديثة، ولا تستحضر إلا تلك التي استحضرتها دائما في الثلاثينيات والأربعينيات حتى ولو كانت علاقتها بالأدب ضعيفة أو علاقتها بالأبدعية محدودة جدا (الشيخ عبد الحميد بن باديس، الشاعر محمد العيد آل خليفة، البشير الإبراهيمي).

حتى الآن الكتاب المدرسي رهين هذه القواعد التي لا تتيح له فرصة التنفس خارجها على الإطلاق، لأنها (السلفية) تعتقد جازمة في نموذجية قراءاتها [3]، فهي تفرض تصورا واحدا على المتلقي وتضعه داخل دائرة مغلقة لا تتيح غنى كبيرا، ولا تشيع معرفة جديدة.

وداخل هذه القراءة كانت تنشأ فكرة النص النموذجي، النص الجزائري الذي يواجهون به النص الغربي الوافد بأدواته المتطورة، ولهذا فالجمعية الإصلاحية عندما طرحت فكرة (الأمن الثقافي) أو (النص الوطني) كانت تبحث عن تمايزها الحضاري الذي لم يتحقق إلا من خلال النوايا الطيبة، لأن الارتباط السياسي المباشر في غياب الوعي الأدبي المتقدم لم يكن بإمكانه على الإطلاق التأسيس لهذا المشروع الوطني، لأنه تم تعويض الخطاب السياسي -القومي- الديني (الإصلاحي) على حساب الخطاب الأدبي المتطور الخاضع لميكانيزمات أخرى غير آلية.

قيمة النص الشعري تتحدد سلفيا بمدى اقترابه، بل وإعادة إنتاجه للصراعات السياسية المختلفة، ومأساة التيار السلفي هو هذا الحلم الذي بني على فرضية تتصور الماضي كاملا ومثاليا، وتحاول جاهدة أن تعيده إلى الواجهة ضمن شروط ومتغيرات جديدة مست بنية المجتمع العربي -الإسلامي- في الجوهر الذي دخل في أسئلة حضارية -ثقافية أحيانا تضع الثقافة العربية على الواجهة، انتقالا من الماضي بدون سؤال التجديد، وتارة تراجع إلى الوراء في عملية ذم للذات التي لم تجد نفسها وسط هذا الصراع.

هذه النموذجية للنص الوطني لم تقم ولم تتحقق إلا من خلال الوضع السياسي العام ومن خلال الخطاب المهيمن، أما فيما يتعلق

3 - أحمد كحولي، ما هو الشعر؟ النجاح عدد: 828، بتاريخ 20-11-1929.

ببنية النص الداخلية لم يحدث شيء جديد من ذلك أبدا، لأن التجربة نفسها ارتبطت بوضع ثقافي عربي -ماضوي- إصلاحي جاهز، وتحول هو في حد ذاته إلى نموذج.

كان من الصعب اختراق بنية القصيدة العمودية، ومن الصعب العمل داخل اللغة، لأن العمل على اللغة واختراقها كان يفترض بالضرورة اختراق الطابو الذي يشكل جزءا مهما من البعد المعرفي لمفهوم التمايز الذي طرحته جمعية العلماء المسلمين. الخصوصية داخل النص تبدأ من العمل على داخل هذا النص، وهذا هو السؤال المغيب، لأن انطلاقا منه كان يمكن أن تنشأ فكرة الجديد، وتبدأ عملية التصدع في بعدها الأكبر، إنه سؤال المرجع وحدوده، سؤال وعي التراث ووعي الذات كفاعلية إبداعية تساهم في خلق نص جديد بدون إحداث القطيعة المطلقة، وبدون الارتباط المقدس الذي يرفض لمس اللغة وبنيتها.

فالقراءة المقدمة إذن كانت عاجزة عن تحريك القيم الأدبية باتجاه التصدع والبحث عن سبل التعبير الجديدة. إنها قراءة الثابت (الشعر) للتأكيد على ثباته. فالشعر هو الكلام الموزون المقفى، السهل العبارات، ذو الخيال البديع، والاستعارات البليغة الفائقة، والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة، لأن البلاغة ما فهمته الخاصة والعامة [4].

والإشكال الأكبر هو أن هذه القراءة عملت سلفية على تعميمها وإشعاعتها، بل وفرضها، إذ إنه كثيرا ما دخل هذا التصور في صراعات مستميتة مع كل الحركات التجديدية التي تطمح باتجاه تحقيق قفزة نوعية، من خلال إعادة إطلاق حرية الشعر والدخول

4 - الصراع الذي قام بين بعض أقطاب الجمعية والأمين العمودي، الشاعر المجدد، رضا حوحو في مجال الكتابة النثرية.

في مجال المغامرة الإبداعية. فهذه النظرة حدت إلى حد بعيد كل الإمكانات المتاحة حتى على الصعيد التراثي القديم [5]. لكن التقييم الأخلاقي أغلق هذه الإمكانات، وكسر الخط التطوري للحركة الشعرية من خلال استصداره مجموعة مختلفة من الضوابط، منها مثلا تحريم الكثير من الأغراض الشعرية، لأن حضور هذه الأغراض يخترق بشكل حتمي الطابو الثقافي والاجتماعي، ولأن هذا النوع من الشعر في البعد النقدي السلفي كان يعني (إيقاد الفتن الساكنة، وإثارة القلاقل المخربة، وتحريك أوتار العشق والغرام، والإغراق في السخف والمجون، والإدمان على الخمور والشحاذة والاستجداء ونحو ذلك) [6].

إذن من هذه القراءة تحددت الكتابة الشعرية التي كثيرا ما مارست بعض (الخروقات)، لكن سرعان ما يوجهها النقد السلفي من خلال مهنة الكتابة الإبداعية ذاتها.

-يقول ابن باديس:

وَدَعْ غَـزَلاً للغانيــاتِ فَطـالَما ... سَلا عن وِصالِ الغانياتِ نبيلُ

فَدَيْدَنِيَ الآدابُ والعلمُ مَقصَدي ... ولازِلتُ في نَيْلِ المعاني أجول [7]

أما اللَّقّاني بن السائح فيقول ضمن السياق نفسه، مؤكدا على هذه النموذجية في الكتابة التي لا ترى في الإبداع إلا صدى لمجموعة من الضوابط التي تستصعبها الكتابة، بل تستحيلها.

ألاَ فَدَعِ التَّغَزُّلَ في غـوانٍ ... فتلكَ طبيعةُ المُسْتَهْتِرِينا

فَمِنْ صوتِ البلادِ لنا نـداء ... يكادُ المرءُ يَسْمَعُهُ أنينـا [8]

---

5 – أبو اليقظان-المقدمة في الديوان ص: 8.
6 – ابن الإسلام القسنطيني (ابن باديس)، الفاروق – عدد: 11، 12 ، 1920.
7 – محمد الهادي السنوسي شعراء الجزائر في العصر الحاضر – الجزء الأول، ص: 30.
8 – البرق، عدد: 18، 11، 1920.

هو نفس التصور الاجتماعي يقدمه من خلال القصيدة، الشاعر محمد السعيد الزاهري:

إذا كان عِشْقٌ في المَها وهُيامُ فَلِي في بلادي دُونَهُنَّ غرامُ (9)

الكتابات الشعرية التي كتبت في تلك الفترة من خلال احترامها لعمودية الشعر كانت تؤكد وبشكل حتمي على انضباطها بهذه الرؤية السلفية السائدة التي لا تقبل الاختراق، ولا تسمح بالتصدع التجديدي، وتعتبره مسا لمشروعها الإبداعي الذي كانت تتشبث به بقوة، وتحاول إنشاءه ضمن أحلام الخصوصية من أجل الوقوف في وجه المستعمر الذي كان يدفع بثقافته الكولونيالية بقوة، ويقف في وجه كل إنتاج متنور، أو في وجه كل مجلة أو جريدة حرة تصدر. فالنص المنتج، في لا وعيه -بخدمته لتصورات الثبات ووقوفه في وجه التجديد- كان يقترب لا من حلمه الذاتي، ولكن من الحلم الذي كان يفضله الاستعمار هو الحفاظ على الوضع كما هو. وهذه التصورات مجتمعة، رغم نَفَسِها الوطني التحرري، من حيث المضامين، إلا أنها ظلت تحترم تعريفات البعد السلفي - الإصلاحي، أي إصلاح المجتمع والثقافة ضمن حدود الموجود.

الاختراقات الوحيدة التي حدثت مع الغوالمي، وحتى مع رمضان حمود قبل فترة، محاولة هذا الأخير التمرد على البناء العام للقصيدة ظلت أحلاما بدون استجابة. رفضت محاولاته إدخال بعض الحرية على القصيدة الشعرية. هذه الحرية التي تجد مبرراتها في التراث ذاته أبو نواس، بشار بن برد، ابن الرومي، المتنبي... عندما طالب بضرورة الاستفادة من الغرب، ظلت دعوته محصورة في جانبها النظري (10)، بينما على صعيد الممارسة لم يبتعد كثيرا عما كان موجودا، لكن معه

9 – كتاب بذور الحياة.

10 – بذور الحياة ص: 116

بدأت النموذجية التراثية تختل على الأقل على صعيد الأسئلة الجديدة التي يمكن أن تطرح.

"إن شوقي لم يأت بشيء جديد، لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر.. وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني، قومي، سياسي، حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرك هـمم الخـاملين خـصوصا في الشرق الفتي في فاتح نهضته الجديدة"[11].

السؤال الذي هز القصيدة، والنص الإصلاحي، قد طرح، وطرح على مستويين: مستوى الشكل الذي يبحث من خلال شوقي -كمركز للكلاسيكية الجديدة- عن أمكانية جديدة للتعبير، يجب البحث عنها خارج هذه الكلاسيكية ومستوى المضامين، من أجل ربط النص بالعصر الذي أنتجه. وهذا يعني وبشكل حتمي الصراع مع الموجود، وبهذا كان يمكن أن تتحقق شعرية الشعر التي تشكل المغامرة الإبداعية واللغوية أحد أجزائها المهمة، لكن صوت رمضان حمود، ظل محدودا في الجانب النظري الذي قبل به على مضض، ولكن اختراقه للقصيدة أو للعمود الذي تحول بدوره إلى نوع من الطابو، لم يأت إلا فيما بعد على يد جيل آخر، مع أن الإمكانات والشروط الموضوعية المحيطة بالجمعية كانت متوفرة وموجودة، ويكفي أن يعيها المرء ويعي دورها بشكل فاعل، والثقة في المبدع الذي يملك حق التدمير من أجل البناء الجديد.

في الجزائر كانت دعوات البحث عن شكل جديد للكتابة موجودة، وفي الوطن العربي تأكدت بعد الحرب العالمية الثانية من حيث

11- توفي (أو قتل) بعد الحرب العالمية الثانية، وجد في نهر السين، وكان قبلها قد كتب قصيدة شعرية يجسد فيها هذا الموت، وهو يشبه كثيرا الكاتب الروائي الياباني يوكيو مشيما الذي جسد انتحاره قبل القيام به.

الممارسة الإبداعية، وفي العالم كان التصدع في الشكل الكلاسيكي قد وصل حده الأقصى، لكن الاستناد على نظرة الثبات هو الذي حرم النص من الدخول في سيرورته الجديدة التي تتلاءم حتما مع التاريخ وتناهضه في الآن نفسه، عكس النظرة المستندة على الشرط الديني والشرط التراثي في مثاليته الكبيرة وفي إطلاقيته.

نجد أن معظم الكتابات تحترم السائد الموجود ولا تعمل على اختراق النص وهي مترددة، بل لم تبلغ حتى الإمكانات التي وفرها التراث الشعري، هذا التراث الذي يشكل متكأ لها. فالقراءة المقدمة لهذا التراث كانت قراءة فيها الكثير من العجز عن فهم آلية الكتابة الإبداعية. النص الشعري التراثي وفر الكثير من الفرص لخوض المغامرة الكتابية في الشعر العربي، لكن هذه المغامرة اعتبرت في القراءة السلفية خرقا للمقدس بما فيه اللغة. رمضان حمود الذي توفي شابا، كان يملك قدرا كبيرا من هذه الإمكانية، كثيرا ما تخطى الموجود على الصعيد النظري، وفي بعض الأحيان على صعيد الكتابة، لكنه انتهى في أحضان الثبات وفي أحضان الرضى العام، ساقطا بذلك داخل الكتابة التي لم يستطع أن يمارس أفكاره بشكل فاعل داخلها. بينما محمد العيد آل خليفة الذي جاء بعد فترة معتبرة من رمضان حمود، لم يمارس الكتابة إلا ضمن الحدود الشرعية (بدون اختراق للمعنى السائد)، فكان النص الذي أنتجه أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، إلا استثناءات تؤكد القاعدة أكثر مما تلغيها. والنظم هو الصورة شبه الأدبية المثلى للاستجابة السريعة الموجودة، والتي تلغي إبداعية النص، وتجبره للمناسبة أو للحدث (بغض النظر عن القيمة التاريخية لهذا الحدث أو ذاك).

وتندرج هذه السيرورة الأدبية على صعيد الممارسة الإبداعية (المضامين والأشكال) من خلال مجموعة من التصدعات حدثت

على مستوى الكتابة، وهي تصدعات بالرغم من الرغبة الكلاسيكية في حصرها إلا أنها سرعان ما تعمقت بعد الحرب العالمية الثانية بشكل واضح مع الشاعر مبارك جلواح الذي اخترق الكلاسيكية لغويا حتى في الموضوعات التي وفرت شروطا جديدة للخلق والإبداع.

فالخطاب الشعري الكلاسيكي (السلفي) يمكن أن يطرح ضمن هذا السياق الاختزالي من خلال هذا التصور.

المضمون العام	فضاءات الصورة	اللغة والقاموس
(1) الإلحاح على التزام القصيدة بالجانب الوطني والديني (تجديد إمكانات الخلق ضمن دائرة سلفية ملزمة للشاعر).	(1)الصورة تابعة للمعطى السياسي -إمكانات تعبيرها محدودة لأنها مرتبطة بالموجود، ولا تملك حق المغامرة اللغوية والانزياح. -ضعيفة وترديد لوضعية سائدة. - شتم لا يخلق علاقات لغوية جديدة.	(1) لغة السياسي والاجتماعي، مباشرة، غناها الداخلي محدود جدا. -إمكاناتها الخيالية محدودة جدا إصلاح، ضياع، أمة، تربية، السلف الصالح، ديني النشء.
(2) الخطاب القومي الجاهز.	(2) الارتباط بالصورة النموذجية للتراث، وإلغاء إبداعية الحاضر.	(2) الإدماج، كذب، الشعب مسلم، الرّوم، عروبة، العتاد، إهمال، دين.
(3) ضرورة الالتزام بالثالوث المقدس (الدين، اللغة، السياسة) في حدود القراءة السلفية المقدمة لهذا التراث، وتهمل القراءات السابقة التي لم تهمل الخروقات المختلفة لهذا التراث.	(3) يشكل القرآن مصدرا للصورة الشعرية. - الحفاظ على ثبات العلاقات اللغوية في إطار المرجعية القرآنية ذاتها. - تسطيح الصورة الشعرية.	(3) الارتباط بلغة ماضوية تستجيب للطرح العام السلفي بالنسبة لشروط الصياغة الإبداعية.

وما دمنا نعترف سلفا أن للغة الكتابة قانونها الخاص، كان من الصعب حصرها، وإن عطلت المحاولات السابقة سيرورتها. مع مبارك جلواح، طرحت قضية الالتزام بصيغ جديدة. الالتزام بالذات وبصدقها، وإنتاج قصيدة تحمل هذا المعنى. وهذا الكلام كان يعني بالضرورة البحث عن سبل جديدة للإبداع خارج الدائرة المغلقة التي فرضتها الجمعية على النص الشعري. وإذا كانت حدود جلواح محدودة، فهي قد فتحت أفقا جديدا للكتابة المستسلمة لرتابة مقلقة. وربما في موته الغريب تصميمه الكبير على الذهاب وراء المغامرة حتى التهلكة [12]. الذي يهمنا هو هذه القدرة الكبيرة على مساءلة الموجود وقراءته قراءة تبحث عن جديدها في داخله. ويمكن تلخيص بعض محاولاته التي ساهمت ليس في كسر المسار المضموني للقصيدة، ولكن كسر بنيتها في الكثير من الأحيان وإن كان الوعي بهذا الكسر محدودا جدا.

(1) الخروج من نمطية القصيدة العمودية التقليدية التي تحترم العمود الشعري، هذا العمود الشعري الذي فقد الكثير من مبررات وجوده.

(2) اختراق الطابو الذي يحد كثيرا من الإبداعية والخلق، ابتعد عن الفضاء الديني للقصيدة، ودخل بها حمأة الصراع مع الحياة، ولم يتوان مطلقا أن يجعل من المرأة موضوعا لقصيدته مخترقا بذلك الطابو السفلي الذي كان يرى في ذلك خرقا للثابت.

(3) اللغة الشعرية الموجودة لا تستجيب إلا للثبات، وما دام الاختراق قد حدث، أصبحت اللغة الأقرب إلى الحياة ضرورة ليس

12- Que le chant ne meure, que la joie demeure. P j Oswald: 1970.

تاريخية فقط ولكن إبداعية، هذا الموجود اللغوي فتح أفقا جديدا أمام القصيدة الكلاسيكية التي كانت قد بدأت تتآكل عندما انغلقت على نفسها محتمية داخل التراث بالتراث الذي أطّرته بقراءتها الخاصة. فالانزياحات الموجودة في أشعار جلواح تؤكد على:

أولا: خصوصيته في السير بالكلمة إلى أقصى حدودها التعبيرية (ضمن حدود البنية الذهنية المسيطرة، ومحاولة إفراغها من الطابو والجاهزية التي تجعل منها أمرا منتهيا لا يقبل الجدل).

ثانيا: أن الشكل الكلاسيكي لم يعد يستجيب لمعطيات الذات الإبداعية المتعطشة إلى الكثير من الحرية، والكثير من الصوفية التي تصعد بالأشياء إلى أقصى درجات الإشراقية.

ويمكن أن نحدد درجات التصدع والانزياحية من خلال الخطاطة، التي تحاول أن تختزل الكلام عن النص الذي ارتكز داخل الدائرة المغلقة، وعن الإمكانات الجديدة التي فتحها في وجهها التيار الرومانسي، الذي أعاد النظر في العلاقة مع الغرب، إذ لم يعد يرفضها لكونها هي (Tel Quel) ولكن من خلال ما تقدمه للبشرية، أي أن هذه الرؤية طرحت إمكانات أخرى للاطلاع، وللقراءات الجديدة للتراث الخاص أو للتراث العالمي الذي يمكن أن يتحول إلى أداة إبداعية حداثية تستلهم الموجود، وتعيد صياغته من خلال احتياجات العصر أي تحويل النص إلى أداة للمقاومة من موقع الإبداع، وليس من موقع الغطاء الأيديولوجي-السياسي المهيمن.

- فهناك محاولة واضحة وملموسة لاختزال شاعرية المبدع وتعويضها بالجاهز الذي يوحي به الاجتماعي، السياسي والديني. وتغطية النص بغلاف تراثي (ديني) يعطيه بعض المشروعية النقدية، إذ إن النقد لا يستطيع أن يلمسه لأن أي لمس له هو بالضرورة

(في الوعي السلفي) لمس في عمق التراث واختراق له، وبالتالي ممارسة العصيان الذي يعني بالضرورة كذلك إنتاج نص ضعيف (لأنه لا يحترم الاختزالية الموجودة).

الذي حصل في نهاية المطاف هو حدوث الكثير من التداخل، بعدما كان النص السلفي محتميا بنزعاته التراثية الخاصة، تصدع هذا الغلاف في الأربعينات، ليتيح الفرصة لنص جديد لكي ينشأ ويؤسس هو بدوره غلافه الدفاعي مستندا في ذلك (وكاسبا مشروعيته) على الثقافة الغربية التي أصبح الحوار معها ممكنا، ولم يعد طابو يحمل بالضرورة النزعة الاستعمارية.

يبدو أن النص التقليدي هو نص مقاوم من حيث بنائه، والتقليدية أكثر ترسخا من الحداثة على الأقل في الوقت الراهن، لكن هذا كله لم يمنعه من التصدع، لينشأ على أنقاض هذه القداسة المطلقة للنص التراثي (كلغة وكبناء) نص جديد بدوره يحمل في جوهره الكثير من معوقات النص القديم، كما يتضح من خلال الخطاطة التالية.

فالجديد ليس جديدا مائة بالمائة، والقديم لم يعد كذلك مائة بالمائة. فالحداثة بالمعنى الرومانتيكي التي ظهرت في الجزائر، يسودها الكثير من التشوش، والنص الشعري المنتج هو نص مقاوم في جوهره، يبحث عن فتح المجالات المغلقة. والنص المفترض (الجديد بالمعنى الصحيح) لا يمكن أن ينشأ إلا ضمن شروط وعلاقات جديدة، وهذا ما سيتأكد حقا في الثمانينات، حيث أصبحت القطيعة مع النمطية السلفية أمرا ممكنا مؤكدا قد يحدث نوعا من القطيعة مع النص السلفي، وهذا في اعتقادي يحتاج إلى مجهودات إبداعية، وتراكمات انزياحية جديدة. فهذا الشرط لم يتحقق حتى في النص العربي المتقدم، فالنص الجديد الحالي

مبتور بين تصورين يتنازعانه بقوة: بين الماضوية، وحلم المستقبل، الذي بدأت الكثير من مجالاته تسجل تراجعات وانسدادات، وبالتالي فالنص المنتج داخل هذا السياق هو نص انتقالي وليس نصا منجزا منتهيا على الحداثة.

فهذا النص الانتقالي إذا كان قد حقق بعضا من مشروعية التجديد، فهو حتى في النص السبعيني الذي حقق جانبا كبيرا من اختراقات الموجود والثابت، لم يتجاوز انتقاليته لا في الجزائر وحدها، ولكن في الوطن العربي بكامله الذي يقبل الحداثة ولكن ضمن القراءات الخليلية للموسيقى، فالحرية ما تزال مشروطة بالتقاطع التراثي (شكل IV)، أي أن التداخل مع النص السلفي ما يزال أمرا قائما، وهو ما يجعل النص الانتقالي حقيقة موجودة تجد مشروعيتها في المجتمع المعيش الذي يتقاطع بدوره وفي مجمل مجالاته مع المجتمع التقليدي الذي ما يزال يمارس حضوره الكبير كواقع مادي، وكحضور ذهني وروحي.

حتى النص الشعري الجزائري الذي تأسس على هذه التصورات ظل يعيد إنتاج الموجود، فالقصيدة الحرة التي جاءت استجابة للحاجة الماسة إلى مزيد من حرية الكتابة لم تحقق القفزة النوعية المرجوة، والتي تساهم في الانتقال بقوة باتجاه الحداثة المطلوبة بتهديم جزء من عمق القصيدة التقليدية ووضع أدواتها التعبيرية في حالة قصوى من الإحراج. ولكن مع ذلك فهذه الاعتبارية فيها نوع من الافتراضية البعيدة، إذ إن أهم ميزة فرضها نص الثورة الوطنية هو فتح القصيدة على مجالات التصدع (القصيدة الحرة)، لكن هذا التصدع ظل مشروطا بسياق لغوي لا يختلف كثيرا عما كان موجودا. واختراق البنية الشعرية (الأوزان مثلا) هو بدوره - وضمن حدود

احترامه لبعض جوانب النص السلفي- كان يؤسس باتجاه الحداثة، وخلق القطيعة والانتقال بالنص من انتقاليته الممكنة، ومكابدة الموجود بذل الجهد المضاعف للعودة إلى النص المتميز بجزائريته، هذه الجزائرية التي ظلت صفة مضمونية أكثر منها صفة في الشكل الشعري:

1) بالنسبة للكتابة العربية طرحت بالشكل التالي: كيف نجعل من الشعر الجزائري شعرا وطنيا يستجيب للثورة ويستجيب للإمكانات الأدبية التي تتيحها هذه الثورة؟

2) بالنسبة للكتابة باللغة الفرنسية، حققت مجالات كثيرة في ميدان الإبداعية الشعرية، ولكنها ظلت مشروطة بالمعادلة المستعصية التي تبحث عن وسيلة ما لإفراغ اللغة الفرنسية من استعماريتها وخلق الشروط الموضوعية لخلق لغة ثانية، تحاذي في تركيزها المعطى اللغوي العربي. هذه التجربة تجسدت واضحا في كتابات البشير حاج علي، الذي ظلت البنيات التراثية الأندلسية الإبداعية، تشكل هاجسه في الكتابة، والتفاتة صغيرة لأعماله الشعرية تظهر ذلك بشكل واضح إضافة إلى استفادته من التراث البربري المحلي والتراث العربي الإسلامي في عموميته.

أينك!! أين عثمان؟

بيته مسيج ومحروس

وقميصه بلون الدم والحمرة

مسجى على أرصفة دمشق. (13)

---

13 – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية – توبقال 1986. ص: 69-70.

كل هذا المجهود -بالنسبة للقصيدة المكتوبة باللغة الفرنسية التي كثيرا ما اتخذ ضدها موقف مسبق- يؤكد بصورة لا تدع مجالا للشك أن هناك عند المبدعين على الأقل من الشعراء رغبة ملحة لقراءة الموروث، وإعادة وعيه وفق معطيات الثورة التي لا يشوبها أي شيء. ولهذا فالقصيدة على صعيد بنيتها، بالرغم من المجهودات المضافة، فقد ظلت تعوم في وسط هذه الدائرة التي كلما تآكلت أعادت إنتاج نفسها من خلال مجموعة من التصورات المستجدة التي يفرضها العصر.

فحتى القصيدة الحرة -وهي بكل تأكيد مكسب مهم والتي ظهرت على الساحة الأدبية في فترة الخمسينيات- لم تحمل بشرى كبيرة على صعيد التشكيل اللغوي الذي ظل يدور حول نزعة القداسة، لكن المهم، وربما الأهم هو أن الدائرة المغلقة التي كانت تجعل من النص العمودي نصا مقدسا، انكسرت لتفسح المجال أمام مجهودات تجريبية قام بها كل من سعد الله أبي القاسم، وصالح باوية، وخمار، وإمكانات التجديد المحدودة، يبررها حتما تداخل دائرة الإبداع السلفية، مع دائرة الأشواق التجديدية للجيل الجديد، لأن الأسماء المذكورة التي خاضت تجربة الشعر الحر تنتمي من حيث الأصول إلى جمعية العلماء المسلمين التي تبنت كل التيارات الثقافية المحافظة. فالتصدع المحتمل داخل النصوص الشعرية وارد جدا، لكن هناك الخلفية التراثية المتصدعة داخل وعي متصدع تمارس حضورها بقوة، لأن قوة المقاومة التراثية -بمعناه الضيق طبعا- للجديد كبيرة جدا.

فالقصيدة الحرة التي وجدت مع الثورة امتازت بمجموعة من المواصفات الشكلية التي تحتوي على بعض التوائم وبعض التنافر في بنيتها.

أولا: قصيدة تحلم بالجديد ولكنها لا تلمسه إلا من خلال كسر البنية التقليدية التي تفرض حضورها من خلال اللغة الشعرية.

ثانيا: اللغة لم تغادر بعدها المادي المباشر، ولم تصل أبدا إلى تحقيق الفعل التجديدي الذي يرتقي بها إلى كشف إمكاناتها التعبيرية الداخلية.

ثالثا: الاختلاف والوفاء للمرجعية السائدة وخوف الاصطدام معها وإحداث القطيعة التي تعني القطيعة مع الخلفية التراثية التي انبنت عليها هذه المرجعية.

رابعا: أهم صفة يمتاز بها شعر فترة الثورة هو هذه الإمكانات التعددية التعبيرية التي تؤثر حتما في النص الأصلي (العربي) إما بخلخلة بنيته اللغوية ليقترب أكثر من اللغة الشعرية ذات التماسات الشعبية المليئة بالإيحاءات لخلق علاقات جديدة، وإما بالاقتراب من النص الأجنبي واقتفاء خطواته في ميدان التجديد بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر (من خلال الترجمات المختلفة).

ويمكن حصر الإمكانات التعبيرية في الخطاطة التالية التي تأخذ كل الظواهر في سيروراتها وليس في ثباتها (في إمكانيات التناقض التي يمكن أن تحدث داخل النص، وربما تساهم في تحريفه عن مجراه).

هذه الخطاطة تظهر التعددية التعبيرية التي لم تكن تسير على مستوى واحد، بل بالعكس فتعبيريتها كانت تنشأ دائما من رغبتها في البحث عن هذه الخصوصية، حتى ولو كان وعي هذه الخصوصية محدودا، وأدوات التعامل معها في ميدان الخلق محدودة ومحدودة جدا، لأن القراءة الأولية لهذه النصوص تكشف ارتباطا كبيرا بالثورة، لكن هذا الارتباط أو هذا المضمون الثوري كان في حاجة إلى لغة وإلى أدوات جديدة تثور النص من داخله ولا تكتفي بشكله الخارجي،

وهذا ما حدث عموما بالنسبة للقصيدة الوطنية في الجزائر. لكن الأسئلة الجديدة التي طرحت مهدت بشكل كبير لتصدع آخر، سينشأ من داخل النص بشكل متفاوت في فترة السبعينيات.

2-3 الانزياح: الانفتاح والانغلاق:

ويبدو أنه انزياح يفتح أمام القصيدة الشعرية الجديدة إمكانات لغوية لم تكن متوفرة قبل ذلك على الإطلاق، لكن كثيرا ما كان ينغلق هذا الانزياح على ذاته، ليجعل من إمكانات التواصل أمرا مستعصيا إن لم أقل مستحيلا، وهذا يعني بالضرورة أن النص الشعري الجزائري من خلال رحلته كان يواصل عملية التصدع بحثا عن نص جديد داخل أنساق لغوية تكاد تكون جاهزة. فالعمل الانزياحي الذي خضعت له قصيدة السبعينيات ساهم حتما في خلق إمكانات تعبيرية جديدة، وحرر اللغة من المعنى النثري الواحد والجاهز الذي يقف ضد التجاوز، هذا التجاوز الذي يعني الابتعاد عن النثرية وعدم التسليم بها كمعطى شعري تام ومنتهي، وهنا تتدخل القراءة الجديدة التي لا تبحث عن المعنى المباشر، ولكنها تبحث من خلال التأويل عن المحمول اللغوي الجديد، قراءة تقرأ اللغة في امتداداتها العميقة وليس في ثباتها. والشعر بهذا التصور المقدم هو خروج حتمي عن المقياس أو المعيار، فالجملة الشعرية لا تقف عند الحدود الصوتية والدالة المعروفة قياسا للجملة النثرية المحدودة بالوقفات والأزمنة [14]، وهذا ما يعطيها خصوصية التدفق، كما لو أن هدف الجملة الشعرية في السبعينيات هو تشويش المقاييس العامة التي ارتكنت عندها الذاكرة، ذاكرة الكتابة والإبداع. ولكن هذا العمل

14- Inlatriade, SNED 1978. P: 58.

الانـزياحـي يجـب أن يخـضع إلى قـانونــه الخــاص وإلا فـقـد حلقة التواصل.

لتحقيق الفهم ينبغي توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي (Recepteur) الذي قد يكون قارئا متخصصا كما يمكن أن يكون قارئا عاديا. وأكثر من ذلك، أن يتوفر شرط إعادة تفكيك الرسالة إلى رموزها الأولية التي انبنت عليها وإعادة تركيبها من جديد لتقديمها إلى الكاتب مرة أخرى، من خلال وعي يكون فيه القارئ حاضرا بقوة، إذ إن افتقاد العلاقات الذهنية الممكنة بين المفردات تجعل حلقة التواصل فعلا مستحيلا، أو يجب بذل مجهود في القراءة مضاعف جدا. لنقرأ هذا المقطع لعبد العزيز يسعد:

ضفة البحار تزهر بالأطفال

Le bord des mers fleuri d'enfant

والقصور تخرج منها رايات حتى الآن غير معروفة ولكنها إمبراطورية

Et châteaux d'où s'érigent des étendarts jusque là inconnus mais impérials

موجة تأتي وتلتهم

Une vague arrive dévore,

ثم تذهب لتعود ثانية

Et va pour revenir

وتضع على اليابسة أحلاما تتوالد [15]

Et mettre à terre des rêves qui naissent

إن ضفة البحر، عند عبد العزيز يسعد تغادر معناها المادي المباشر وتتآلف أكثر مع مجموعة من الأبعاد ذات الطابع التجريدي.

15 - الدلالة الاجتماعية للشعر المغاربي، بحث في سوسيولوجية النص السبعيني.

المعروف أن الضفاف في البحر (وقد تكون الشطآن) لا حياة فيها من الناحية الطبيعية، تكسب حياتها من خلال الوجود البشري (الأطفال).

ويتعقد أكثر المعنى الانزياحي المباشر (تزهر بالأطفال) وهذا يقربنا من الفهم التالي الذي يربط البحر بالأزهار وبالأطفال. بناء على هذا كله، تتوفر إمكانية إزاحة الانزياح، لأن رمز البحر كان دائما مرتبطا بالأشياء التي لا تحد، الأشياء التي لا يدخلها اليأس أبدا. وما يجعل هذا المعنى مستساغا هو (الأطفال) الذي يعني إمكانية الأمل، إضافة إلى الزهور، ليصبح المعنى بعد أن فقد الانزياح ويرجع إلى المعيار النثري (شواطئ البحر المليئة بالآمال) والذي يجعل من هذا المعنى، ويعطيه إمكانية الاستقامة هو ما تبقى من المقطوعة، فالموجة تأتي وتلتهم وتعود محملة بالأحلام، وهذا كله يصعب في نفس المسار الذي افترضناه في بداية المقطوعة من الدلالة الجوهرية التي انبنت عليها المقطوعة وهي الأمل ومحاربة اليأس. فكل صورتين تشكلان وحدة، وداخل هذه الوحدة ذاتها ينشأ تناقض ما، ومن خلال علائقه المعقدة ينشأ الانزياح، بمحاولتنا إرجاعه إلى المعيار تصبح كلمة (قصور) رديفا للموت والخراب، فالبحر هو الوسيلة الوحيدة المتبقية لخوض الحرب ضد الخراب. واليابسة من جهة ثانية هي الصورة الأخرى للخوف والجفاف والصلابة التي لا تخترقها إلا قوة الحلم الذي لا يلين ولا يموت، ولا يسقط أبدا، بهذا يمكن أن تنشأ المعاني الداخلية للنص الشعري التي توضح درجة الانزياح وإمكانية العودة إلى المعيار الذي يسقط الفهم غيابه واعتباره.[16]

16- Angèle k- Mariete, Michel Foucault: Archéologie et généalogie, Librairie générale Française, Paris 2éme édition, 1985 p 22.

إن لغة الشعر هي لغة المنافرة، لغة الدال الذي يشترط مدلولين، مقطوع أو منزاح ويحتاج إلى مدلول ثان يقربه من المعيار، لكي يصبح المعنى ممكنا.

فالمعنى الأول (الانزياحي) يجعل من علاقة التوصيل عملية شبه مستحيلة نظرا لوجود عنصر المنافرة التي تجعل الدال والمدلول على قطبين متناقضين، هذين القطبين اللذين يتقاربان عندما تبدأ شروط الملاءمة في النشوء، هذه الملاءمة كما رأينا في المثال السابق لا تأتي إلا من خلال عملية التأويل الضرورية، فالذاكرة إصلاحية وهي مكونة من مجموعة من الضوابط المتفق عليها اجتماعيا ونفسيا، ومنها تنشأ الأحكام، أحكام القبول والرفض، التنافر، والتلاؤم. فالمعطى اللغوي غير منفصل عن الذاكرة، لهذا فالعمل التأويلي يتأكد مرة أخرى كضرورة قصوى من أجل قراءة الفعل الانزياحي، من خلال قراءة ممكنة ضمن حدود توصيل الرسالة الأدبية حتى ليصبح النص مجرد ضرب من ضروب الوهم والتجريدات التي لا علاقة لها بالحياة وبالشعر. إذ تتضاءل كثيرا إمكانية التواصل حتى بالنسبة للقارئ المتخصص.

القصيدة السبعينية خاضت هذه التجربة، حاولت أن تعمل على استخراج كل العمق اللغوي للكلمة وعدم الاكتفاء بالظاهر المباشر. والمدلول الاجتماعي لظاهرة الانزياح المعقد يتدخل داخل بنية/بنيات، المشهد الاجتماعي ذاته، الذي لا يتيح مجالات ديمقراطية كثيرة، بل يحصرها في المباشر. فمن أجل التمرير على الرقابة تلجأ القصيدة في خوض اللعبة المزدوجة إلى المحافظة على جمالية النص الأدبي، وتمرير الخطاب المراد تمريره وهو خطاب مناهض للموجود السائد، ولهذا تلعب عملية دفع اللغة

إلى أقصى طاقاتها التعبيرية دورا مهما في بنية النص الشعري، لكن هذه الانزياحية لم تأت فقط انطلاقا من الهاجس السياسي المباشر، فقد ساهمت المرجعية العربية والغربية في تشكيلها بشكل دقيق، وعلى الصورة التي وصلتنا بها.

-*الأولى*: مرجعية مشارقية، تبحث عن خصوصيتها داخ شبكة من التناقضات والصراعات مع الطابو اللغوي وغيره، والذي لن يحسم أبدا، ولكن هذا الصراع ذاته كانت له انعكاسات في تصدع النص التقليدي. المرجعية المشارقية الحداثية ساهمت في إحداث هذه الكسور على الثابت السلفي وعلى الشعرية القديمة المستندة على كم بلاغي لا ظلال له. فداخل ثبات القصيدة العمودية نشأت لغة الانزياح التي تبحث عن مساحة جديدة للكتابة الحرة المتأرجحة بين الأمل واليأس، وبين الشوق والخيبة. اتضح أن نموذجية الكتابة الوطنية لا تصنع في الفراغ، ولكن داخل فعل الكتابة الذي يطالب بحريته وبتحرير لغته.

ولهذا، فقد استعادت القصيدة الجزائرية، خصوصا في السبعينيات -الشعر الحر كظاهرة- التحرر الشكلي من المشرق الذي راكم معرفة جمالية في هذا الميدان لا بأس بها.

وهذه الاستعارة كانت تستجيب لمعطيات الحلم العام في مجتمع سبعيني يبحث عن طريقه التنموي من خلال الخصوصية الوطنية، وداخل مجموعة من المتناقضات التي حسمت بالشكل السلبي في فترة الثمانينات أي باتجاه القوى التي كانت تحمل عدوانية لهذا الحلم التنموي الاشتراكي (التيار الليبرالي والرأسمالي الطفيلي). وجدت التجربة السبعينية في لغة السياب، البياتي، عبد المعطي حجازي، أدونيس، درويش، نزار قباني -بشكل نسبي- إمكانية كبيرة

للتطوير، ولتحقيق القفزة النوعية التي تصدع البناء المستقر للقصيدة في الجزائر، الذي عجزت ثورة بكاملها عن تهديمه، لأنها اكتفت بملامسته من الخارج.

لكن هذه الملامسة لم تمر بدون أن تترك شقوقها المؤثـرة، وحتى في السبعينيات، لم تستطع اللغة الشعرية قطع شعـرة معاويـة، فالرابط بالتراث -في معناه السلفي- ظل قائما ومصدرا لبناء القصيدة، لكن القراءة حتما تغيرت وأصبحت أكثر إيجابية، أمر مثل هذا أوقـعها داخـل مجـموعة من الصعـوبـات التي لم تتجـاوزها دائما بسهولة:

الأولى: البحث عن لغة عربية مفرغة من المحتوى التراثي السلبي؟؟

الثانية: التوليف بين الإيديولوجيا والهاجس الفني الدائم.

الثالثة: البحث عن لغة جديدة للكتابة، لغة نموذجية، تمارس الانزياح بدون خوف مسبق.

الرابعة: القارئ الجديد أو القارئ الفني، اصطدم بصعوبات تغير الانزياحات المعقدة التي لم يكن جاهزا ومهيئا لها.

الخامسة: الوفاء للنموذجية الشعرية القديمة ضمن معطيات الجديد.

وهذا ما جعل الكثير من النماذج لا تمتلك إمكانات الاختراق والوعي والقدرة على إحداث الشرخ داخل اللغة وداخل ثباتاتها، نموذج (مصطفى الغماري) في ديوانه (أسرار الغربة)، حيث لم يكن الانتماء إلى السبعينيات إلا انتماءً مكانيا، لأن الكتابة الشعرية عنده ظلت مرتبطة بالموروث الثقافي الشعري في صورته التكرارية الضعيفة، التي تكرر الماضي بمثالية وهمية وتضعه خارج الجدل

والنقاش، بل قد تلامس هذه التجربة النزعة الإقصائية في نظرتها الإطلاقية التي لا تترك أي بشري خارج الخدش، لتستقر في النهاية عند حدود مشروعها السلفي المبني على كم كبير من التصورات المطلقة.

- *والثانية:* مرجعية غريبة، والتي شكلت وتشكل سندا للكتابة الإبداعية التي تبحث عن شعريتها المتخلصة من محتويات الغير. فقد تبدد، (ويتبدد) التصور الجاهز الذي يلغي الحوار وإمكانات الجدل مع الثقافات الأخرى، وهو الصراع الذي انعكس بشكل واضح في الكتابة الجزائرية، وما يزال حتى الآن يشكل تصدعا في الكتابة (الصراع بين ثقافة مفرنسة تسم المعربة بالتحريز والتبعية الشرقية؟ وثقافة معربة تسم الآخر الجزائري بالفرانكفونية حزب فرنسا، والتبعية الغربية). وهذا التصور كان يعزز انشقاقات البنية الثقافية الواحدة على الأقل من حيث الصورة الوطنية (الجزائر).

نجد أن معظم الشعراء تأثروا بالكتابات ذات النفس الديمقراطي، المترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية مثل كتابات (مايكوفسكي، أراغون، ناظم حكمت، بابلو نيرودا..) كلها كانت تستجيب من حيث المضامين للمعطيات الثقافية الجديدة. والكثير من النصوص الشعرية السبعينية دخلت في تقاطع تناصي مع النصوص الأصلية (رزاقي، أحمد حمدي، أحلام مستغانمي، زينب الأعوج، حمري بحري، أزراج عمر، سليمان جوادي، محمد الزتيلي). هذا بالنسبة للكتابات الجزائرية ذات التعبير العربي، أما تلك التي استعارت اللغة الفرنسية للبحث عن إبداعية ضائعة، تتقفى عن مشروعيتها داخل أفق ثقافي فيه الكثير من الكسور، فالمجهود اللغوي الذي بذل ظل داخل دائرة اللغة المستعارة، أي أنه ظل يؤسس لعلاقات لغوية جديدة

تخدم اللغة التي كان يراد كسر بنياتها وهز محمولاتها بعنف. فالتراكيب التزاوجية والتي ذهبت بعيدا في بناء صورتها، أو تحقيق انزياحاتها صياغة عربية للغة الفرنسية!! أي اجتهاد داخل اللغة الفرنسية. وهذه المحاولات سبق أن قام بها الرعيل الأول من أمثال محمد ديب، كاتب ياسين، مولود معمري، وبشير حاج علي، وهنري كريا، وآنا غريكي، وإن كانت محاولات التجديد عند هؤلاء متفاوتة جدا.

إن كسر رتابة اللغة، وتوفير إمكانات الانزياح لم تكن واحدة، فالنص الشعري الجزائري الجديد الذي كان يبحث جاهدا عن تصدع للنص القديم، لم تتح له جديا فرصة الانتقال باتجاه امتلاك المشروعية وتحقيق مقروئيته الخاصة والذهاب بالنص الشعري إلى أقصى درجات التأويل.

فالانزياحات التي تحققت في القصيدة الجزائرية تمتاز بمجموعة من الصفات هي في حد ذاتها درجات (Les degrés) انزياحية:

1- انزياحات بسيطة، تضاهي في ذلك النثر الذي يشكل المعيار الذي يحدد الانزياح، وكلها نصوص عاجزة عن تخطي صورة الموجود في سذاجته.

2-انزياحات معقدة، وهي تستجيب للشعرية، لأنها عموما غير مستحيلة التفسير والرجوع بها إلى المعيار. بالعكس، فهي كثيرا ما تكون استعارات تساهم في إيضاح ما خفي من الجانب الانزياحي. نجد ذلك عند معظم شعراء السبعينيات الذين طرحوا قضية البحث عن شكل جديد للكتابة على بساط النقاش (رزاقي عبد العالي، أحمد حمدي، زينب الأعوج، أحلام مستغانمي، الهادي فليسي، عبد الرحمن الوناس، يوسف سبتي، الزتيلي محمد حمري بحري...)

3- انزياحات مستحيلة، وهي انزياحات خرجت عن منطلق العلاقات الممكنة عقليا أو حسيا، أو من خلال مخزون الذاكرة، فتحول معها النص الشعري إلى وشم أو طلسم تغيب فيه المحاورات الممكنة. فهناك استحالة في التفسير تقارب هذه اللغة المنزاحة بشكل يفقدها علاقتها مع المعيار، اللغة الصوفية التي تحتاج إلى خلق علاقات معقدة، متعددة للوصول إلى الشكل الذي يقربها من القراءة. وهذه الظاهرة يبدو لي أنها غير مستفحلة في الكتابات الجزائرية الجديدة. شطحات تأتي ثم تغيب في جوف القصيدة (عمر أزراج، نور الدين عبة، محمد سحابة، الطاهر جاووت، رايس، وغيرهم كثير...).

هذا النوع من الانزياح ربما دفع باللغة إلى أقصى حد ممكن، لكنه خسر قارئه الذي بدأ يصنعه منذ السبعينيات، لهذا فالخسارة في مثل هذه الحالة ليست أمرا هينا، خصوصا بالنسبة لقارئ أخرج من ركامات الثقافة السلفية المرتبطة بالمعيار الثابت الذي يقرأ النص من خلال منظومة لغوية لا تقبل الجدل لأنها تدخل في مجال المقدس (Le sacré)، ومن خلال منظومة من الأفكار الجاهزة التي يصعب معها، بل يستحيل البحث عن شعرية القصيدة، لأن موقفها من الحداثة والغرب يندغمان بحيث لا تظهر منهما إلا صورة الغربي الاستعماري الذي صنعته ذاكرة الخمسينيات، وبلورت حوله مجموعة من المفاهيم تعيد إنتاجها كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

3-1 نص الحداثة / نص الأسئلة

- في أوليات المنهج

وعـنـدمـا نصـل إلى جـذر هـذا البحـث ومـؤداه، ونـنـتـقـل -ضمـن الصيرورة كسياق تاريخي غير متقطع وغير مجزأ (حتى وإن جـزئ إلى عشريات، مدرسيا فقط من أجل تسهيل مهمة الحصر والفرز النقديين)- إلى العشرية الأخيرة المحصورة بين أواسط الثمانينيات وبداية التسعينيات، ونحاول أن ندرس المادة الشعرية كما فعلنا سابقا، عديد من المسائل المنهجية التي تتحول إلى إشكالات تنطرح أمام الباحث بقسوة وبإرباك شديدين:

أولا: المادة الشعرية الأساسية غير منشورة في أعمال مستقلة، وغير مجمعة، (مثلما كان ذلك في الستينيات والسبعينيات) في أحسن الأحوال فهي منشورة في جرائد ومجلات، أو قدمت في أمسيات عامة وخاصة، على العكس من المادة الشعرية الإصلاحية أو السبعينية. ولهذا فالشعراء الذين دخلوا هذه الأنطولوجيا دخلوها من خلال شعريتهم ومن هذا المأزق التقني كذلك، وتم إخراج الأسماء التي نشرت أعمالا شعرية، وهي قليلة لسبب بسيط، هو أنها صارت معروفة والاهتمام النقدي نسبيا موجود بأعمـالها، نذكـر على سبيل المثـال لا الحصر: لخضر فلوس، حرز الله بوزيد، عياش يحياوي، وغيرهم، بينما هذا البحث وهـذه الأنـطولوجـيا، في المرحـلة الأولى، تهـدف إلى التـعريـف بتجـربـة متـميزة سيقـتلها الإهمال وانهيار المؤسسات الثقافية في البلاد، وتعطلها بشكل يدعو إلى الشفقة أحيانا.

ثانيا: المادة الشعرية غير متوازنة في بعض الأحيان في قيمتها الفنية، أي أننا حاولنا قدر المستطاع أن نبتعد عن الانتقائية المضرة.

فبعض القصائد مذهلة، بعضها الآخر عادي، والبعض الأخير دون العادي، ولكن في كل الأحوال هناك مراعاة للحدود الدنيا، لأن الكثير من هذه التجارب هي في بدء الطريق، وربما ذلك ما يسوغ بعض الضعف الموجود. المقصود في نهاية المطاف هو إخراج هذه التجربة للنور في عموميتها من أجل قراءتها في كليتها (أو شبه كليتها)، وحتى لا يظل الحكم النقدي انطباعيا عاما غير مؤسس على مادة متكاملة نسبيا.

ثالثا: ليست هذه الدراسة وهذه المادة أنطولوجيا شعرية بالمعنى الأكاديمي، ولكنها محاولة أولية بهذا الاتجاه، عندما تريد أن تتأسس تجد مادة أمامها وأسماء وتجربة تحكمها الكثير من خيوط التماثل والتمايز الشعرية، في وضع قاتم لم يعد يحفل كثيرا بالإنسان واللغة، أي بالشعر والجمال، ضمن جو عام تحكمه الخطابات السياسية الجاهزة التي لا تهمها سوى السلطة، حتى ولو كان ذلك على حساب رماد وطن بكامله، وربما أفجعتنا الأشهر القادمة بتحويل سؤال الشك إلى حقيقة.

نصطدم منذ البداية -ونحن نريد أن نتقرب من هذه التجربة- بهذه الإشكالية التي تحكم قصيدة هذه العشرية الأخيرة: كيف نتجاوز اليأس لنكتب؟؟ وكيف نكتب لنتجاوز اليأس؟؟

هذه هي المعادلة التي تحكم حتى شعرية هذه التجربة: اليأس ومداراته، هي الأسئلة المحرجة التي تنطرح أمام الشعر داخل مجتمعات موجودة، وتعيد اللغة تركيبها من جديد، تتحطم بسرعة مذهلة لم نكن مهيئين لها بالشكل الكافي، ومعها تتحطم ثوابت كثيرة داخل الذاكرة المرتبطة بين تاريخ كان يبدو إلى وقت قريب مثلا مذهلا ومتعاليا عن التاريخ ذاته كتجربة بشرية متواضعة في سياق

التراكم العام، وبين حاضر يتآكل في العمق، ويأكل في طريقه هذا التاريخ ذاته وهذا التعالي الإطلاقي، بل ويمأزقه(؟) ليضعه بين المطرقة والسندان بحثا عن إجابات مقنعة لا يتلقى إلا أصداءها.

من منا كان يقول (وأكثرنا تشاؤما) أنه سيولد في هذا البلد طاغية مثل نيرون يحرق وطنه ومدينته على مرأى من الجميع، غير الشعراء؟ الشعراء فقط لا غير بشروا (؟) بالخراب الكلي الذي كان يصنع في الخفاء. من كان يدرك هاجس الأرنبة (وفي رواية أخرى الضفدعة) التي قالت عندما أنذرت باندلاع حريق في الغابة التي تسكنها: "حراق بطاني ولا فراق أوطاني" غير الشعراء؟ وعلى الرغم من أن بلاغة اليأس تملأ حاضرنا، فرغبة الساموراي للاندثار داخل الوطن، يكتبه أو يتخيله، ويعشقه، تظل قائمة، من يستطيع أن يبني وطنا داخل العينين، غير الشاعر؟ من يستطيع أن يخبئ أشياءه الجميلة من الابتذال داخل كراساته الطفولية غير الشاعر؟ من يستطيع وضع العالم تحت ذراعيه مثل الكتاب المقدس ويخرج به من الخرابات، غير الشاعر؟ من يستطيع أن يقول ما لا يقال ويدفع باللغة نحو الإحراج عندما يربك معانيها ودلالاتها السائدة غير الشاعر؟ من يستطيع أن يرضى بخسران اللجنة مقابل الركض وراء غواية الكلمات، ويفعل ما لا يقول، ويقول ما لا يفعل، ويهيم داخل الكلمات والمعاني المكسورة غير الشاعر؟ من يستطيع أن يحول الوشم إلى شجرة خضراء، ويدفعها إلى التوريق والينوع غير الشاعر الذي يقف وراءه ظل غاو مدجج باللغة والكلمات؟

كل هذا، وغيره كثير، تقوله القصيدة الجديدة، المليئة بالانكسارات ولكنها تواجه اليأس العظيم بشموخ أعظم، ولا تتكئ

في رحلتها إلا على ذاتها وذاتيتها التي تندثر بعد مقاومة كبيرة، مثل طائر الفينكس الخرافي، لتقوم من رماد احتراقها من جديد وتمارس تفاصيل الحياة مرة أخرى. القصيدة الجديدة، وإن كانت التسمية الجديدة تضعنا أمام مأزق ذي طابع منهجي ستتخطاه مؤقتا (؟) من خلال بعض الاجتهادات ليست نزقا أو حالة غير مؤسسة، أو ترفا يراد به إرضاء فضول ما أو عقدة ما. ولكنها أكبر من ذلك كله لأنها لا تحيل في بنياتها اللغوية إلا على أشيائها الكبرى وفداحتها القاسية. أوَليس الشعر تعبيرا من خلال اللغة، وكسورات معانيها من مدافن الطفولة واليأس؟ تقول ما لا يقال، في مجتمع تعوّد أن يطمئن إلى الرداءة والموت السهل الذي لا معنى من ورائه، كلماتها تحفر هذه الطمأنينة في عمقها من خلال لغة تتجاوز حاضرها وتسائله، وهي إذ تتحداه تتحدى ذاتها، تتحدى زمنا لا عصريا ولا حداثيا، تتحدى زمنا دينيا بمعنى قداساته ومطلقاته. لغة مؤسسة داخل الإخفاقات مثل الجسد المقدس الابتعاد عنه مستحيل، والاقتراب منه يقود إلى الضلالات وقيام الحد، ومع ذلك فهي لغة الاقتراب من كل الأشياء والتفاصيل، بدون طابو مسبق، وتتحمل التكسر، تتكسر (معانيها المتداولة) مثل التمثال الصيني المصنوع من المرمر وتقوم من نفس انكساراتها بعنفوانات جديدة، خالقة قدسية جديدة، قدسية الانضاءات الصوفية التي تصنع داخل إرباكات الألم والأشواق، مستعيرة دم الحلاج الذي يصرخ عاليا، وانشقاقات جسده الذي وسع الرجم من فجواتها والوردة القاتلة التي رجمه بها صديقه (الجبان) الشبلي وهو يتمتم بيأس:

-آلمتني يا شبلي إذ رميتني بوردة!!

وذرات جسده وهي تذرذر من أعلى مئذنة في بغداد باتجاه نهر دجلة، مشرطه الحاد الذي وضعه على جسد قداسة اللغة ليكلفه في نهاية المطاف رأسه.

مقتل الحلاج هو المقتل الكبير للغة الشعر/لغة العصيان والبحث المطلق عن كل ما هو جديد. تستعير هذه اللغة المتصوفة جنونيات ديك الجن وهو يقهقه ساخرا من لغة حولت إلى أصنام في مجتمعات بنت أصالتها أساسا على محاربة الأصنام؟ أليس هذا مأزق لا تصنعه إلا اللغة، اللغة الشاعرة بذاتها وبالذوات التي تقع خارجها؟ ورائحة لحم ابن المقفع وهو يشوى حيا من يد السواد اللاهواتي، لأن لغته قالت ما لا يقال وحذفت المسافة الصغيرة بينها وبين المقدس لتتحول إلى لعنة؟ وهل هناك مسافة صوتية ودلالية بين اللغة واللعنة، ألا تمتدان أو تكادان، عبر نفس المساحة البصرية؟ هي مسافة أو مساحة المأساة بين حالة الاختزال (اللغة) والإقصاء (اللعنة) والعودة من جديد باتجاه إنشاءات لا تنتهي، تتوالد وتنتهي لتقوم من جديد من رمادها. اللغة ملازمة للعنة لأنها تتحداها وتتخطاها.

2-3 تراجع الخطابات السائدة

إن هذه التجربة الشعرية الجديدة التي بنت مشروعها على مناهضة السائد والرداءة التي تحولت إلى قانون عام يحكم ويكم كل شيء، لا تتكئ إلا على تجربتها وخبراتها وعلى ذاتها من أجل التجاوز، بدون أن يعني ذلك مطلقا أنها معزولة داخل سياق التجربة العامة، ولكن لها أسئلتها الخاصة، وراءها حائط كبير، وخبرة نصية، ولكن وراءها كذلك أسوارا متهالكة وأحجارا كبيرة، وصغيرة في عمقها الكثير من الفراغات، والكثير من التبن، قد تكون صالحة للبناء ولكنها تحتاج إلى إزميل أكثر حيوية وأكثر حداثة.

لقد انهارت الخطابات المنتفخة التي كانت فيها خطابات السياسي والإيديولوجي أحيانا تخبئ ما هو جمالي وحيوي حتى رهنت التجربة ذاتها للخطاب العام. وعندما نقول التجربة نحن نختزل حتما الخصوصيات الصغيرة. القصيدة الجديدة هي بدايات صحية لتأسيس هذه القطيعة التي تجد بعض مبرراتها الموضوعية في:

أولا: سقوط المجتمع في الابتئاس الكلي وانهيار المشروع الوطني بدون أن يقدم شيئا جديدا، على الرغم من توافر النوايا الكثيرة. فطريق جهنم مفروش بالنوايا الحسنة، وسقوط جزء كبير من القصيدة الإصلاحية أو السبعينية في مأزق، بين الانفتاح على مشروع / مشاريع، انخرطا فيه بقوة، وانتكاسات النتائج.

ثانيا: البحث عن بديل آخر، رغم صفة اليأس الطاغية، فهو يتفتح على الذاتية التي أقصتها شعرية الإصلاح والسبعينيات في أغلبية نماذجها التي كانت منخرطة في مشروع صارت هي جزءا منه. حتى أصبح الدفاع عن الاشتراكية يتضمن شرطا الدفاع عن آليات النظام، فأصبح الشعر سلطة للسلطة، فهمش عمقه الكبير ولغته، وأجل جمالياته لأجل غير مسمى، ولهذا فالشعرية الجديدة انبنت على المناهضة، مناهضة السابق، والاستمرارية ضمن العناصر الحية والجديدة، وهي موجودة حتما، ولو أن الغيمة المضللة والابتئاس العام يخبئها في الكثير من الأحيان عن العين الناقدة، فتجربة التنمية التي كانت مشروعا مفتوحا، سرعان ما أوقفت عند حدود التجربة لتصبح النتائج عكسية مستثمرة باتجاه مصلحة بورجوازية طفيلية مبنية على التهريب والمضاربة واستغلال أموال الدولة لأنها نبتت أصلا في أحضان القطاع العام.

رأسمال ضعيف مرتبط بالرأسمال المركزي ومجرد يد سخية لتنفيذ مشاريعه الكبرى، ليخلق جيشا من البطالين، ويؤسس اقتصاديا وثقافيا لبنية اليأس في الشعر وفي المجتمع كلية، ولانهيار القيم والسلم الاجتماعي والدولة التي لم تعد تعني أي شيء على الإطلاق، وانهيار المثقف كقوة منتجة للثقافة بتكسير وسائل إنتاج الثقافة وصناعتها، وانهيار الثقافة المتنورة ذاتها كقوة روحية وتعويضها بثقافة المنع والمصادرة التي انتقلت من المؤسسة إلى الشارع في أشكال دينية أو شبه دينية وسلطوية. ويبقى أنه رغم حيوية العامل الاقتصادي، فالرجات العنيفة التي عاشتها الجزائر هي رجات ثقافية أولا وأخيرا.

وضمن هذا التآكل المتسارع تآكلت الخطابات السابقة وتمأزقت الخطابات الجديدة بين أمل مفقود، ويأس ضاغط، فوجدت التجربة الشعرية الجديدة نفسها أمام ذاتها؟

وهل بقي متكأ آخر للشعر غير الشعر؟؟

الشعر السبعيني وجد متكأه الإيديولوجي والسياسي ضمن مشروع بناء المجتمع الاشتراكي العام، بل الكثير من ملامحه تولدت عن هذه التجربة وعن بدايات ظهور علاقات تماس مع التجربة الشعرية العربية المتنورة كالسياب، وعبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وأدونيس، ومحمود درويش، وغيرها من الأسماء التي لم تجد طريقها إلى الجزائر إلا من خلال دخول المجلات العربية الجادة كالأقلام والموقف الأدبي، والآداب الأجنبية، ونشاط سوق الكتاب محليا وعربيا.

فإذن الشعر السبعيني لم يتولد فقط عن مشروع سياسي بالمعنى العام، ولكن كذلك من خلال المتكآت الثقافية التي أسندته،

ولهذا سيكون من السهل بل من الساذج الدخول في عملية الإقصاء لهذه التجربة، على أساس أنها لم تأت بأسماء كبيرة ولكن مسألة بسيطة مثل الشعر الحر الذي تتعامل معه حاليا التجربة الجديدة كمسلمة، لم يكن كذلك، كان بعض رواد النقد، وعن نظرة إصلاحية قاصرة في مجملها تعيد إنتاج رؤية العقاد للشعر الحر وتدرجه مع النثر، فالتجربة لم تتأصل بالمعنى الشكلي والنوعي إلا في السبعينيات، بكل ما تحمل هذه الفترة من خطابات سياسية مهيمنة وضاغطة على الشعر وعلى الكتابة، لكن التجربة الجديدة التي بين أيدينا الآن لم تجد متكآت كثيرة. وعندما نقول المتكآت نعني بالضرورة الشرط البنيوي لتناميها وتطورها: من مؤسسات مطبعية، وسوق حية للكتاب، ونشاط ثقافي وحضاري متنور، إن العكس هو الذي حدث: انهيار التجربة السابقة لم تتولد عنها تجربة بديلة على الصعيد المجتمعي والثقافي، وبدأت الرداءة تتحول إلى قانون في ظل حضانة اجتماعية تفقس فيها كل الأشكال المضادة للكتابة والشعر والحب والجمال، وعوضت كل القيم العالية المحفزة على النقاش بنماذج ميتة، لم تستطع حتى تجربة الديمقراطية المريضة -ديمقراطية الأزمة- أن تنقذها من الانهيارات المتتالية.

وفي ظل سقوط كل المحيط الإيجابي وجد الشعر الجديد نفسه يتكئ على ذاته ويأسه وشعريته التي تكونت من داخل هذه الإخفاقات. أوليست اللغة ذاتها التي يتأسس عليها أي فعل أدبي تحيل على الحالة الدائمة لليأس، أي السقوط بين حالتي تحويل الملموس المادي إلى لغة، والاستعاضات اللغوية، والاختراقات الدائمة التي لا يستقر المعنى داخلها مطلقا. وإذا كنا كما قيل لا نستطيع أن نمر على نفس الساقية يوميا لجريان المياه وتغيرها، فمن العبث التأكد أننا نتعامل يوميا مع نفس اللغة ونفس الدلالات.

فالمعنى يخترق بشكل مستمر، إذ تنتفي دلالات وتنشأ أخرى وتنزاح ثالثة قليلا عن المعنى الأول وهكذا... فالموت والحياة مصاحبان للغة، وهما بهذا مصاحبان بشكل دائم للشعر، بل يشكلان قدرا من أقداره. من هنا نفهم جيدا لماذا يلح الشعر الجديد على ضرورة تمايزه عن التجارب السابقة، يهرب من الإديولوجيا بالمعنى الصارم، وينتج بشكل آخر إيديولوجيته، إيديولوجية اليأس التي لا تدور لغته إلا داخلها، داخلها يفتح نوافذه للريح المتعبة، ويعزم السماء والنجوم والشمس والهواء على كأس نبيذ معتق، وأحيانا يجالس داخل نفس اللغة الظلام القاتم بعد أن يستدرجه إلى فضاءاته المقلقة. ولا يبحث عن مادة أخرى يركبها لغز وقلوب القراء سوى الكلمات المتكئة على قلقها ونزقها المصاغين شعريا.

فالسياسي بمعناه التبريري اندثر ولم يعد مقنعا، وربما كان هذا الملمس ضروريا بالنسبة لهذه التجربة الشعرية التي إذا كانت تستسلم ليأسها الشعري، فهي في أغلبية نماذجها لا تهادن صيغ الموت المتبذل الذي يفرض عليها بالقوة، وهي في مقاومتها إذا كانت لا تحمل سلاح السياسة والإيديولوجية لمواجهة أعداء النور والحب والشعر، فهي تبحث عن استخراج المعنى الجديد الذي يميزها ويمايزها بحثا عن قيم جمالية جديدة باتجاه خلق تراكمات لغوية وشعرية جديدة، والإسهام في تأسيس مفهوم جديد لا يبنى على الرماد ولكن على كل الإنجازات والخيارات السابقة واللاحقة مع إحداث القطيعات في الأوقات والأماكن المناسبة، بحثا عن شعرية تضع الجاهز أمام مأزق الأسئلة التي لا تجد أجوبتها دائما وأمام مجموعة من الإرباكات والتراكمات ليس من السهل دخولها في غياب المنهجيات الموضوعية للقراءة، سواء أكانت تراكمات إصلاحية

بالمعنى العام أو ثورية؟ تجسدت في تجربة السبعينيات لتصبح (ضمن التصور السهل) كل هذه التراكمات الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية والثقافية بالمعنى العام مضادة للشعرية ومناهضة لها، وتتحول إلى كائنات غير حيوية تجيب عن تهم (لم تكن تهما في وقتها) في زمن سابق، بوسائل دفاعية غير مقنعة لأنها تنبني على وسائل غير متكافئة المعاني والمؤديات.

وكأن التجربة الشعرية الجديدة لا تبني نفسها وعوالمها إلا من خلال مساءلة السابق واختبار جدواه لتصحيح كل التشوهات اللاحقة بالبنية الشعرية للقصيدة التي وضعت اللغة في دائرة المقدس مانعة إياها من استعادة حقها في الصوفية والجنون وتخريب الأنظمة (اللغوية وغيرها)، وموضعت المعاني في أفق الثبات المطلق وكأن الشعر مطالب من حيث تعريفه بالتحول إلى رسالة بالمعنى الابتذالي والمباشر.

ويمكننا أن نتصور بسهولة الضرر اللاحق ببنية القصيدة التي شيدت على هذا المنطق، منطق أسبقية المضامين من الناحية النقدية، وكأن النص الأدبي هو مجرد خطاب بالمعنى السياسي الدارج وأن وظيفته الجوهرية ليست جمالية ولكن إقناعية، ضمن أفق الرسالة الاجتماعية، وكأن اللغة بنية لا يمكنها أن تنتج مضامينها الفعلية من خلال عبقرية مخيلتها وتحولاتها إلا بحضور الإحالة المرجعية للواقع المدرك لا كخطاب جمالي، ولكن كخطاب سياسي واجتماعي جاهز سلفا. فهي الحامل الأساسي لكل التفاصيل التي خضعت مسبقا لمجموعة من التحولات وخرجت لإحالتها المرجعية. فعندما نقول "شعر"، إننا نضع اللغة في غير مقامها المعتاد، ونستدرج إلى التعامل مع لغة وعلاقات يغلب عليها

طابع الإيهام، واللامنطق، واللامعنى، بالمعنى المتعارف عليه، أكثر مما يغلب عليها المنطق الدلالي المتوارث. حتى القيم الأخرى المرتبطة بهذه اللغة وبمحيطها وفضائها لا تخرج مطلقا عن هذه الإيهامية الخاصة التي تدفع بالقارئ إلى التعامل مع هذه الظاهرة لا من موقع التسليم وفهم الأشياء من موقع المسبقات التي نملكها، ولكن من خلال القصيدة ذاتها، من خلال مختلف بنياتها وتبدلاتها وقطيعاتها، ودلالات لغتها المنتجة نصيا (La poésie comme produit textuelle)، فالقصيدة لا تشبه القصيدة، واللغة لا تشبه اللغة دائما. في الجملة بعض الغموض ولكن ذلك يحيل حتما إلى جوهر الخصوصية ليس فقط داخل تجارب الشعراء من خلال دواوينهم، أو من خلال قصائدهم، ولكن حتى من خلال جملهم الشعرية أو مقاطعهم، وهذا يجعل الحكم الاختزالي أمرا مستحيلا، وإذا ورد فهو غير علمي، أو على الأقل سيكون عاما ومنقوصا، لأن عمليات الحفر بالمعنى الثقافي والمعرفي تكون محدودة جدا، وهي التي تتحدد داخلها المفاهيم المختلفة للقطيعات المفترضة. فالقطيعة "لا تلغي الإستمرارية التارخية ولكنها تميزها"[17].

3-3 اللغة: نزيف المعنى:

توقفنا هذه التجربة أمام بعض المسلمات اللسانية التي استثيرت حتى صارت مخترقة بالعديد من الأسئلة، فقدت بذلك قانون المسلمة، فهناك سمة / سمات خاصة تصاحب البنيات اللغوية المنجزة في القصيدة الجديدة. اللغة -ناهيك عن كونها انزياحية من

17- من قصيدة "الكروان" للشاعر عاشور فني (الكتاب).

حيث تعريفها الأولي في القصيدة- لم تعد تلك التراكمات من الكلمات الجاهزة ذات المعاني المسبقة، فهي لغة ضائعة، تبحث عن معانيها داخل السياقات، لأنها بمجرد خروجها منها ستفقد معناها الذي اكتسبته داخل بنية الجمل.

"لا سبيل إلا حجر يتوسده القلب" (18).

الشعر يتيح للجملة بأن تخسر قيد المعنى الواحد. فالتوسد (ذات الإحالات المادية) عندما تخرج من هذا السياق المعنوي، والعكس، فهو جزء من بنية اللغة الشعرية التي لا تستقيم إلا داخل الانزياحات التي تفرضها السياقات الجملية المخالفة للنثرية والتي تضع المعاني الدارجة ضمن دائرة التَّمَأْزُق والإشكال.

تجد اللغة (المنسوقة) نفسها بين أمرين: معنى يبحث عن رموزه واشتقاقاته، ومفردة تبحث عن معنى ما من المعاني الذي لا ينصاع لها بسهولة. تصبح اللغة كبنية مناهضة للمستهلك والجاهز والمطلق عكس ما كانت عليه عند أغلبية الأجيال السابقة: الإصلاحية، والسبعينية، كدلالتين وعلامتين في تاريخ الشعرية العربية في الجزائر حيث كانت اللغة معطى جاهزا، يستسلم بسهولة للشعرية المضاهية للنظمية. فحالة اليأس عند الشعراء الجدد ليست فقط إحالة اجتماعية مأسوية تتضمن غياب الأفق على الرغم من المجهود المضاعف، ولكنها كذلك حـالة تتـسرب إلى بنـيات اللغـة التي حين يتكسر سائدها لا تقدم بديلها بسهولة بل أحيانا يصبح من العبث جدا البحث عن هذا البديل داخل لغة محكومة بالثبات الديني من جهة، والمقـدس المجتمعي الذي يحرم الممارسة التي تفقد الأشياء

18- الشاعر إبراهيم قرصاص، قصيدة "مالم يقله زرادشت" (الكتاب).

معانيها الميتة، لتصبح اللغة موازية بل ومتقاطعة في نقطة ما مع الطابو Tabou، محاولة الاختراق اليائسة في الكثير من الأحيان هي الوجه الآخر للمقاومة الرافضة للتواطؤ مع الماضي المثقل برموز الذاكرة المنتهكة في حميمياتها باسم القداسات والمحرمات.

ذاكرة هي مثار أسئلة محرجة، فالشعر في تعريفه الآخر هو الإحراج، الشعر الذي لا يحرج اللغة ليس شعرا، واللغة التي لا تحرج ذاتها لغة ميتة، إحراجات المعنى هي الأساس الثابت داخل البنية اللغوية.

"إني جئت، لأمنع الشعر من الفوضى"[19].

أليس هذا جزءًا من المقاومة اليائسة لحالة تعريفُها الأصلي هو الفوضى، أي عدم الثبات والمطلق، الشعر هو لغة للعصيان وإحداث الفوضى في نظام الأشياء، النظام الذي يعني الثبات والموت والتنضيد الوهمي الذي لا يملك أي مجال للديمومة. اللغة وسيلة الشاعر الجديد لزحزحة الساكن والمطلق إذ لا شيء مطلقا في التجربة الإنسانية سوى الموت، حتى الحياة هي موت مؤجل في نهاية المطاف، وهذا ليس تشاؤما بالمعنى المتبذل ولكنه حالة تؤسسها القصيدة الجديدة صوفيًّا، وتبحث عن متجلياتها في الفلسفة والفكر والحياة واللغة التي تهز بعنف ثوابتها ومطلقات معانيها، فهي ترفض -داخل القصيدة التي تشكل أكبر مساحة للحرية من الأجناس الأخرى- أن يحافظ عليها داخل ثبات وهمي يلغي كل إمكانات التطور والانفتاح، ويوفر حالات التسطح بكثافة وربما التكرار، أي الرداءة بوصفها فعلا يعاد إنتاجه بسلبية،

19- الشاعرة نصيرة محمدي، "الغوص في حزن امرأة" (الكتاب).

ولهذا فهز سكونية اللغة من أجل اختراقها صراحة يعني بالضرورة رفض التواطؤ مع الحاضر الذي يحمل أكثر من معنى للموت، والذي يحيل إلى مجموعة من الانسدادات في اللغة والحياة.

الذين لا يفهمون جوهر هذه الطاقة بعيدون جدا عن الجمال، فالحياة قاسية ولا تقدم ذاتها على طبق من ذهب. كم هم مساكين هؤلاء الناس الذين لا يعرفون ولا يقرأون مدافن اللغة والشعر والحياة، يستصدرون الأحكام الجاهزة مثل محاكم التفتيش المقدس. قول الحقيقة الشعرية مناهض حتما لكل هذه التصورات التي بنيت على الجاهز، قول الحقيقة التي ترسم تلاشي الآخرين، ولكن هذا كذلك تلاشيها وانهيارها هي نفسها كحقيقة مطلقة.

وداخل هذه العملية المركبة والمعقدة يبحث الشاعر الجديد عن لغته وعن وطنه، الوطن الذي لم يعد وطنا مثلما كان في التعريفات السابقة، فالوطن المتلاشي تعيد اللغة صنعه بقوة وببساطة فائقة ولكن بيأس كبير، ذلك ضمن الآلية اللغوية التي ذكرناها سابقا وضمن اصطدامات الكلمات بالمعاني الجاهزة أو بالفراغات عندما ينكسر المعنى الأصلي، فاللغة هي الإمكانية الشعرية الأساسية لإعادة تشييد وطن الشعر. فالواقع لا يمنح إلا وطنا مسيجا مكتئبا، ومحزونا ومحاطا بالأسلاك الفقهية والممنوعات التي تثقل كاهله، ولهذا يتحول البحث عن وطن هاجسا مركزيا للكتابة واللغة.

مَن يختلسُ الوطن،
الوشمَ مِن الذاكرة،
يُطفئُ قناديلَ العمرِ
المنسي على قارعة القلب (20).

20- نفس القصيدة (الكتاب).

الوطن ⟵ الوشم + الذاكرة

أليست كلها تحيل على أصل هلامي نريد تثبيته في الزمان والمكان لكنه يتحرك أبدا نحو النور، ولكن كذلك نحو حتفه وإعادة البناء والتركيب. الوطن كلمة تتأكد داخلنا، ولكنها سرعان ما تنطفئ مثل منارات المرافئ، لتعود من جديد. وهكذا الوطن صار داخل اللغة مجرد احتمال وسط عاصفة من الكلمات وعلامات الاستفهام. الوطن ذاكرة، تلك التراكمات التي لا تموت إلا بموتنا، والعلامات الحية. الوطن وشم، لغة تتفرع داخل تفاصيل الجسد، طلسم لا يقرأ بسهولة، بل ليس من الضروري أن يقرأ لأن دلالاته غير ثابتة وغير قارة، ويمكن أن يصير الوطن مجرد لون أزرق. غواية قناديل أندلسية ضائعة، أشرعة، نوافذ ساحلية، لكن في كل الأحوال لغة يَصَّاعَدُ توترُها، وقد يخفت مثل البحر العاشق.

لا تحبي رجلا يحب البحر،

ستموتين قهرا أو غرقا، لا

من قال؟ [21]

هو السؤال الذي تستعصي أجوبته القلقة، أليس هذا هو صراخ اللاّجدوَى واليأس الذي لا تروضه إلا لغة الشعر المستنزفة في داخلها بشكل دائم؟ البحر كبير وجميل، مَن يستطيع أن يعبره راجلا؟ من يستطيع لحظة الحزن أن يضع البحر في كفه اليمنى ثم يطرح به في الهواء وهو يصرخ: الله يلعنك يا بحر، لقد قتلتني؟ من يستطيع في لحظة النشوى أن يشربه دفعة واحدة بلونه الأزرق؟ من يستطيع

21- الشاعر عادل صياد، قصائد "سيدي العنكبوت". (الكتاب).

أن يستطيع أن ينقله بكل جبروته في لوحة فنية؟ من يستطيع أن يضعه كاملا في فراشه اليومي ويقضي معه ليلة واحدة؟ من يستطيع أن يجعله يفرح عندما يكون حزينا ويحزن عندما يكون فرحا؟ من يستطيع أن يضع كفه ويدعوه إلى فسحة على ساحل جاف أو داخل غابة صغيرة؟ وغيرها من الافتراضات والأسئلة المستعصية؟ هي الاستحالة القاسية/ المعضلة الغامضة، مثل غموض الحياة و الوطن التي لا تقاومها و تستدرجها إلى عوالمها/عوالم المستحيل/ الممكن إلا اللغة.

"نام،

حتى نام

لم يجد خلفه وطنا يتذكره..."(22)

الوطن ليس شعارا، فإذا كان أرضا وسماءً، ونورا وشمسا، وبحرا، فهو كذلك صوفية لا تجد ضالتها إلا في المكاشفات الخفية، حيث يسحب النوم وراءه نوما آخر، والنوم عندما يستدعي النوم من جديد، فهذا يعني حالة موت مجزأة، تبلع جرعة جرعة، عندما يخسر الإنسان مساحة صغيرة، بيضاء اسمها الوطن.

الوطن ⟵ نوم + نوم = موت

سنقرأ مقاطع أخرى لشعراء آخرين، ونجد أنفسنا في مواجهة حالات متشابهة في دلالاتها، لكن لغتها وشعريتها إذا كانت تشترك في رغبة التكسير، فهي تختلف في صياغة الأبنية وتجديد المعاني.

22- الشاعر نجيب حماش، "نملة في برج الألف". (الكتاب).

"نصيرة محمدي" تستنجد بالذاكرة والوشم اللذين يعنيان من حيث الدلالات العميقة الرغبة المحمومة في تثبيت أشياء ماتت أو هي في طريقها إلى ذلك، أو انتهت ويعز علينا نسيانها.

و"عادل صياد" يقوم بنفس الفعل ضمن استدراجات مخالفة للغة، بحيث يستند على حالة النوم التي تعني الموت المؤقت، ولكن هذا "المؤقت" يتخذ ديمومته عندما يسحب هذا النوم وراءه نوما آخر.

وقد يلتحم الوطن داخل البناءات اللغوية الصوفية حتى يصير أقل من جدار، والإنسان أقل من ظل متورط على مساحات هذا الجدار المقدم على حالة تدميرية.

"ثم التماهي مع الجدران،

وغدا

قال الحرب..."(23)

فالوطن متورط داخل اللغة التي تشكله ضمن بنياتها التي لا تخضع إلا لقانونها الذاتي الذي يضاهي الممارسات الصوفية، لا تنطق بحروفها ببساطة، بل لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياقات التأويلية. فالنص لا يقول أعماقه إلا بصعوبة. عمقه محفوظ للذي يستطيع دخوله بأدوات الحب والقساوة والنزف والقطيعة. فالكلمة لا تؤتمن.

"لا تَأْتَمِنِ الكلمة" (24)

أليس في الكلمة الدنيا والخراب، " في البدء كانت الكلمة" "في الأخير ستكون الكلمة". بكلمة بسيطة أحرقت روما. وبأخرى مزق لحم الحلاج. وبكلمة صغيرة أبيدت شعوب بكاملها. وبأخرى أزهرت

23- الشاعر نجيب حماش، "نملة في برج الألف". (الكتاب).

24- الشاعرة رشيدة خوازم، قصيدة "وجع ليلي". (الكتاب).

الدنيا ونبت الشعر؛ فمن يأتمن الكلمة التي تعني اليوم شيئا وغدا تعني شيئا آخر؟ التي ترحب اليوم بمعنى وغدا تعاديه؟ التي رغم المسيجات الفقهية والسياسية والإيديولوجية تتواطأ في نهاية المطاف مع مخترقها الذي يختلس فرصته المناسبة لإخراج التواطؤات علنيا؟

3-4 الجسد: مساحة العنف والحرية

عندما نتحدث عن الجسد يفرض الصوت النسائي في التجربة الجديدة نفسه بقوة، رافضا أن توصل همومه من خلال الذكورة التي استشرت في الشعر مدة من الزمن. وربما أهم ما يميز هذه الفترة هو الحضور المكثف للصوت النسائي الذي ظل مصادرا أو محدودا في كل الفترات السابقة بدون استثناء مطلقا. وهذه الكثافة هي الوجه الآخر لمأزق التحليل السطحي، إذ كيف نفهم الشراسة الكبيرة التي وُوجِهَت بها المرأة في العشرية الأخيرة، وقمعتها كحضور، بل مارست عليها كل عقدها المفجعة، حتى أصبح الفقيه هو سيد الكلمات والأحكام والسلطة، وساد التكميم سواء من حيث اللباس كدلالة سيميائية أو اللغة، ومع ذلك كله نجد موجة مواجهة تعيد الطابو إلى الواجهة وتقاومه بعنف شديد، داخل لغة لا تعرف المهادنة مع ذاتها ومع ذوات الآخرين.

فالحضور المكثف منبثق لا من وضع عام يعتبر المرأة قاصرا حتى إشعار آخر و"ناقصة عقل ودين؟"، ولكن منبثق كذلك من لغة تصر على التواجد ومغايرة المألوف، وتضع المسلمات أمام المأزق، ومنها "الرجولة" المستكينة إلى رفاهها الوهمي ومكاسبها؟ المعطلة لطاقاتها التفكيرية لتضعها أمام الأسئلة المعقدة، والنكتة أحيانا والسخرية في أحيان أخرى.

وداخل الرفض، والمجهود، والصياغات الجديدة، تتحول اللغة إلى قوة مشعة وشفافة مثل البلّور، وتتشكل بجمالية مثل الأواني الفخارية التي كانت مجرد طين لتخرج اللغة من ذاتيتها المستهلكة وتدرجـهـا في حميمية الأشواق المسترجعة بالألم والحنين التي صودرت في زمن من الأزمان لتقول حقيقتها بعنف وبدون مهادنة أو تواطؤ وبعري كبير يحـرج في الكثـير من الأحـيان "الرجـولة" وينـزل عـنها ورقـة التوت الأخيرة.

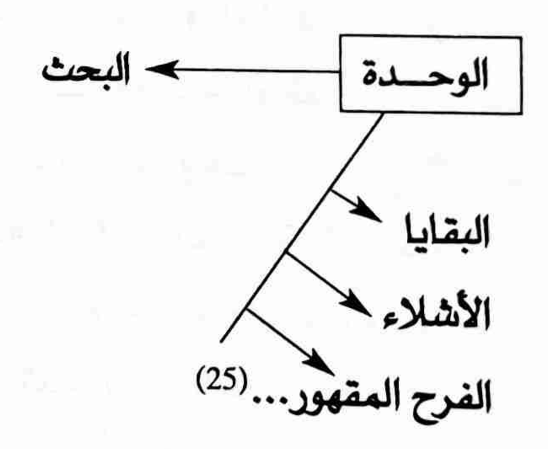
الكتابة النسائية في هذه التجربة المتميزة بعددها وعدتها ترهق اللغة المبنية على "الحشمة" و "الحياء" وثقل "الطابو" والتي لم تتعود على الصراحة والوضوح، والمباشرة القاسية، وداخل هذه الصراعات المرة وهذه التدحرجات الصعبة والقلقة، واللغة الواقعة بين ذاكرتها المثقلة، وحاضرها المطالب بعصره ووجوده وحداثته، يصبح الجسد (ككيان وكلغة) ليس فقط مساحـة للذاكـرة المليئـة بالأوشـام التي لا تندثر بسهولة، ولكن مساحة للحياة، والحرية، والمتعة، والعودة.

العودة باتجاه امتلاك الجسد الذي تجره المرأة وهو أصلا مهيأ لغيرها (في العرف السلفي)، وامتلاك اللغة التي تقول الجسد لتصير بمثـقـلاتهـا وتكسراتهـا مـرادفـا للـمـرأة ذاتهـا التي تسكنهـا الرغبة المحمومة للخروج من الدوائر الضيقة باتجاه مزيد من النور، لتصبح الأوشام والمقدسات والطابوهات مجرد علامات ودلالات للتمايز والتكسير والتبديد، من أجل استعادة كل التفاصيل المحجوزة التي تحول الجسد المذهل إلى كيان هو ملك للآخرين، ولعنة لا تكسب مشروعيتها ولا تنزع عيوبها إلا عندما تصبح بين يدي الآخر (الذكر؟ الرجل). بل صارت تحمل جسدا دفعت إلى أن تتكره مادامت مجرد آلة طيعة للغير، فالعلاقة به (الجسد) مبنية على المظلم والغامض

منذ الطفولة الأولى، مادامت حياتنا هي مجموعة من الطفولات المكسورة والمصرة على المقاومة والحياة.

البراكسيس (Praxis) لا يحدث إلا عندما تسقط تفاصيل الجسد من مالكها الشرعي - الأساسي، براكسيس مقلوب ومضاد للشعر ولجوهر اللغة والكتابة والأدب في معناه الإنساني الواسع.

"أنــا وحــدي
أبحـث عن بعـض بقــايــاي
أجــمع أشـلاء الفـرح المـقهــور"



أليست كلها صيغ لغوية لدلالة جوهرية واحدة، تنطلق من الجسد / العزلة / الوحدة لتتفرع إلى مجموعة من التكسرات التي تبحث عن مكانات جديدة لترميم البقايا، بقايا الأشلاء والأفراح المسروقة؟ المتأمل لهذا المقطع يجد إجاباته الجوهرية ودلالات الخراب الكبير الذي تعيد الشاعرة قراءته، فالوحدة هي فعل قسري وليست اختياريا، لأنها نتيجة وليست حالة عفوية تؤدي في نهاية المطاف إلى العزلة عن المحيط لتبدأ لحظة الصوفية والتأمل والبحث عن الجدوى وسط هذا اليأس العظيم، الذي يجلله (؟) فقهاء الظلمة والموت، والتمادي

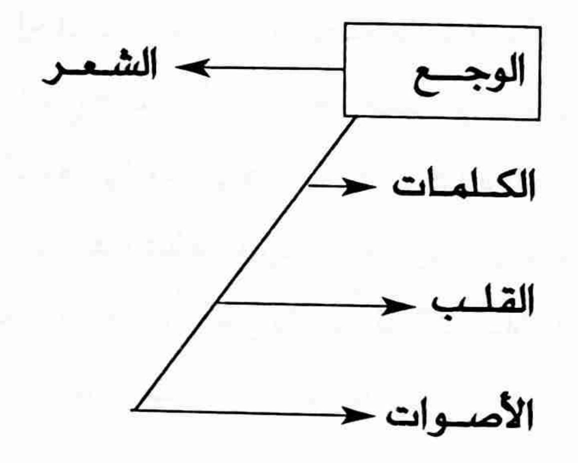
داخل اللغة في الشعر النسائي، يوحي بحالة الوجع اليومي الذي تعيد المفردات والشعر بناءه.

"*وجع هذا الشعر*

وجع،

تلك الكلمات،

وجع هزة قلبي المبلول كأصوات بحرية". [26]



الوجع مثل اللغة، بل هو اللغة ذاتها، التي تحدث كسوراتها في عمق الأشياء، لغة الإبهامات المتعثرة في نزفها وفي مشروعها، تتدحرج داخل المعوقات بحثا عن صفائها البدئي الذي اغتيل بالضوابط والقوانين، والذي لم يكن يحمل ذاكرة ولا ضابطا، سوى الرغبة القصوى للتواصل وملامسة الأشياء في وحشيتها وعفويتها.

لكن هذه اللغة / اللعنة / اللعبة/ تستعصي بعنف شديد، وبمأساوية أشد، اللغة المتجشئة بمخزوناتها لا تنصاع بسهولة للشعرية الحاملة لمشاريع الكسر والتدمير والمساءلة الذاكرة، بكل أوشامها وثوابتها المزيفة من الممنوعات ومن خليط توفيقي،

26- الشاعرة سليمى رحال، قصيدة "توق". (الكتاب).

تسيره في الجوهر سلفية ميتة مشاريعها مهـزومة ومنهكة. ومع ذلك لا تقتل القلب الذي حولته الأحزان والآلام والإخفاقات إلى متاهة.

"في القلب متسع للمتاهة" (27)

المتاهة التي تعني فيما تعنيه الشعر واللغة التي تحدها المعاني المتعـارفة والمتداولة، المتوارثات المنهَكَة والمنهِكَة كثيرة وليس بسيطا كسرها، بمشقات كبيرة تتولد من شقوقها أشعة للحياة والجمال والمقاومة، قادرة على إحداث الانتشاء والنصر ضد الساكن والخامل، فالحياة تلك صورتها، فهي قابلة لأن تصبح أحسن وأفضل، واللغة المحصنة بالطابو ليس ذلك مآلها ومنتهاها، بل على هذه اللغة الجديدة أن تقلب منطق الثوابت، يوسف هذه المرة يستجيب للمراودة التي رفضها مع زليخة زوجة العزيز، فالعلاقة بالتراث ليست علاقة من منظور القراءة السائدة ولكن من منظـور القـراءة المفترضـة، تلك التي يفترضها الشعر ولغته.

واستبد به العشق
غلق الأبواب من حولي
وقال:
هيت للفرح المسافر من دون رؤانا
هيت له
يتسامى في حدقات الأصيل
وينبت في صحاري الروح
لبلابا وحلما. (28)

27- الشاعرة سليمى رحال، قصيدة "الماروده". (الكتاب).
28- الشاعرة رشيدة خوازم، قصيدة "جيتان". (الكتاب).

هيت له، أي للرجل الاستثنائي والعظيم الذي يجعل من الحالة الوجدانية حالة مدهشة وجميلة. للرجل العظيم الذي يحق له أن يُحِبَّ ويُحَبَّ. لرجل البحر والدنيا والأشرعة والسفن. لرجل الروح الحلم، الرجل الذي يعرف مدارات الموت ويقاومها. الرجل الذي يجعل من الجسد بحره الأزرق الذي يقرأ داخله كل الأوشام المستحيلة، وصراخات الأمواج المتكسرة، وسلاطة السيف الذي يشقه إلى اثنتين ليحوله إلى كائن يعيش بعالمين متناقضين، متقاتلين: عالم الألوان، وعالم الأشياء الرمادية التي يتحول من خلالها الجسد إلى جثة، تحلم الكتابة النسائية بأن تتخلص منها.

من يقرأني؟

من يقبل أن يلصق عينيه

بشكل الجثة (29)

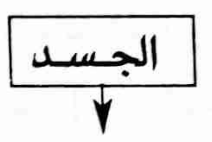
الجسد ← القراءة ← الجثة

فكلمة "قراءة" ليست إلا وسيطا كشفيا، ينبئ عما يتخبأ وراء هذا الجسد الجميل، الذي سلطت ضده كل وسائل "النهب" و "السجن" و"الاعتقال" من خلال اللغة الجاهزة، من خلال الطقوس والعادات الميتة، ومن خلال الألبسة القروسطية التي تعتبره منذ البداية كوجود مذنب ومدان سلفا، لندرك في الأخير أنه جثة، جسد مقتول ومصفى ومنهك في حميميته وتفاصيله الإنسانية. فالقراءة هي المسافة التي يقطعها الجسد باتجاه حتفه.

29- الشاعرة فاطمة لجمل، قصيدة "غرباء". (الكتاب).

"حين أرى وجهي في مرآتك
لا تنبهني حاستي
إلا للبكاء
زمني صورة للضياع." (30)

إذا عدنا لنفس الترسيمة، سنجد نفس الدلالات الأولية تعود من جديد عند معظم الشاعرات.



الوجه ← التنبيه/الحاسة ← البكاء والضياع

التنبيه/ الحاسة/ يتخذان نفس مواصفات فعل القراءة، الذي يقرأ تفاصيل الجسد من خلال تأملات خطوط الوجه، ليدرك في الأخير أن الفاجعة كبيرة (البكاء). هناك حلقة مفقودة داخل هذه العلاقات المبنية على شكل غير عادل وغير إنساني، تعيده لغة الشعر من خلال دوراتها وتوتراتها وتكسراتها. ولهذا فاللغة والجسد هما في نهاية المطاف صرخة ضد تواطؤات العقل مع كل أشكال وصيغ التخلف واسترجاع أمجاد عصر الحريم البائد الذي يؤسس أطروحاته على نقص مبني تعريفا على بعض الأطروحات الدينية المؤولة في أقصى آفاقها الضيقة. نظرة لا ترى في جسد المرأة أكثر من عورة، ورامية عرض الحائط بكل الإمكانات الرمزية والدلالية.

هذه التقاطعات في التجربة النسائية لا تعني مطلقا غياب التمايزات، فهي موجودة وحاضرة من خلال مختلف النصوص

30- الشاعرة فاطمة بن شعلال، قصيدة "ولأنك أنت الذكر". (الكتاب).

المتوفرة بين أيدينا، الاختلافات موجودة رغم الهواجس المشتركة. في الوقت الذي نجد فيه الشاعرة "سليمى رحال" تركز أكثر على الحالة الشعرية العامة التي تبدأ من تفاصيل صغيرة لتكبر وتتسع، وأحيانا تحول من حالة لا شعرية في مظهرها (اضطهاد الجسد) إلى شعرية تستند على اليومي، والصوفي أحيانا، بل والتراثي الذي يفقد ماضويته ومخزوناته ليرتبط بالعصر والحاضر. ويفقد تعريفه كتراث.

بينما نظرة ومنظور "رشيدة خوازم" الشعري يحول المشهد اليومي إلى قصة، بل إن أهم ملاحظة على قصائد الشاعرة رشيدة خوازم هو حس الحكاية، داخل الحكاية تحشى كل التفاصيل العنيفة، التي تشيد القصيدة من خلال لغة تصف، وربما هذا النوع من اللغة نجده مهيمنا في معظم النتاجات النسائية، وكأن هناك رغبة ملحاحة لإعادة تركيب الصورة المفجعة التي لا نراها في الحياة إلا مجزأة.

مشاهدات الخيبة عند الشاعرات تولد حالة السخرية من المحيط بدون إقصائه أو ردمه أو القفز فوقه، داخل لغة وضوحها الشعري محرج للقارئ العادي المتمرس، هو نفس مدار الشاعرة نصيرة محمدي المولعة بالزرقة والانكسارات، دنيا الحلم تصنعها الكلمات الهادئة من خلال لغة الذات، لأن الدنيا بمعناها الجميل خسرت إشراقاتها ولم تعد تفضي إلا إلى الخيبات المتكاثفة ولم يبق أمام اللغة سوى البحث عن الذاتية الضائعة داخل الضجيج السياسي والاستهلاكية اليومية، الذاتية هي الشيء الوحيد المتبقي والبحر، في عالم لم يعد يحفل كثيرا بأناشيد اللغة المنكسرة التي تتحسس جروحها وشقوقها.

لغة الشعر عند هذه التجارب الثلاث تقاوم الذاكرة المعوقة، ولا تنصاع بسهولة للحاضر الذي ترفضه في صورته المتبذلة بحثا عن جدوى للحياة، هذا الجدوى الذي تجده الشاعرة "فاطمة بن شعلال" في اللغة الموازنة بين صورتين تتقاطعان وتتناقضان.

قد يلاحظ أهل المدينة آثار نعلك فوق دمي..
قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك..
يسمعون صدى صرختي آتيا من سراديب صبري
المصبر في علب صدئة..
قد..وقد..
ولأنك أنت الذكر
فجميع خطاياك صافية كالمطر. [31]

إدانة فاطمة في معظم قصائدها مبنية على المفارقة بين ذكور (Masculinité) متوحشة، صنعت قوانين الهيمنة الهمجية، وصاغت أيديولوجية السيطرة، وأنوثة (Féminité) وجدت نفسها أمام وضع لم تشارك في صنعه، ولكنهم صنعوه لها في عالم ليس لها، ولا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تتعاطف معه؛ ولهذا فموضوعاتها بقدر ما هي بسيطة ويومية، فهي أكثر ارتباطا بحالة نفسية محكومة بالطابو الذي صار قانونا مهيمنا. ولهذا فالذاتية تنحسب لمصلحة الاجتماعي والعام مع الحفاظ على بعض خصوصياتها المنطلقة في أغلب الأحيان من أنا، ولكنها أنا جماعية معبرة عن قضية عامة، بينما يتعلق البحث عند الثالوث، سليمى / نصيرة / رشيدة، عن شعرية جنائزية للذاتية القلقة، والمدرجة ضمن سياق مليء بالإحباطات والخيبات والإدانات كذلك، والاستفزاز المتقصد في بعض الأحيان

31- الشاعرة غنية سيد عثمان، قصيدة "سمفونية الحلم". (الكتاب).

وربما في أغلبها بدون أن يعني ذلك التعامل مع اللغة في أفق السهولية الخالية من الشاعرية.

وفي هذه البلاغة المباشرة، بلاغة التوصيل والبوح، يتلاقون مع الشاعرة "غنية سيد عثمان" التي تتكئ على مفردات بسيطة ولكنها مفردات في الأغلب الأعم مشحونة بمعان تتجاوز طاقة المفردة ذاتها.

غريبة أنا،

أنتعل الخوف حذاء،

ويدمي الجرح

الحذاء. (32)

الجرح هو الذي يدمي الحذاء وليس العكس، والسيف يتشكى من الرقبة التي يقطعها، أليست هذه صورة للقيم المقلوبة التي تسير على رؤوسها!؟ هكذا اللغة النسائية وربما هذا ينطبق على معظم شعراء العشرية الأخيرة - عشرية اليأس - تعني غير ما تعنيه أبدا.

والحزن أكبر من الكلمة الموضوعة له، والجسد أوسع من صورته وأغنى في معانيه ورمزيته التي تصطدم بالكثير من الأسئلة، هل الجسد قيامة المرأة؟ هل هو ملك مشاع لكل قواد القبيلة؟ هل وجد ليكون لغير حامله؟ هل هو ملك الذي يسبق الجميع بصك زواجي؟ كل هذه الأسئلة تتدافع داخل القصيدة النسائية وآخر من يؤخذ بعين الاعتبار، أو يسأل هو صاحب هذا الجسد. هذا الجسد الذي حولته المفاهيم الذكورية - اللاهوتية الجاهزة إلى مجرد جثة يجرها صاحبها، ولا حق له في محاورتها ومساءلتها والبحث عن مقاتلها.

32- الشاعر نجيب حماش، "نملة في برج الألف". (الكتاب).

ولهذا فالنقد الأخلاقي (وهو غير أخلاقي في شتائمه وإقصائيته) يسحب باتجاهه كل الغنى الرمزي للجسد ويسطحه ويحوله إلى مجموعة من الصيغ المتبذلة والسوقية، ولكن في حقيقة الأمر، هل يملك القدرة الكافية من التسامح والوعي ليفهم الحالة بمعناها الصوفي العالي من لا يعيشها ولا يعرفها وهو عاجز عن ملامسة لغة الشعر؟ في الأمر شك.

في الكثير من الأمسيات والندوات النسائية يقوم بعض "الذكور" من "النقاد" والشعراء" ويدينون القصيدة للورود المتكرر لكلمة "جسد"، وكأن الكلمة صارت عندما تقترن بالشعر تحيل على نفس الحالة التي كانت توقد العقل البدوي المنهك برجولته، وتبدأ النصائح التي لا ترمي سوى إلى البتر في اللغة والجملة "حبذا... لو نزعت كذا... وكذا..." وكأن الشعر النسائي لا يقوم إلا من خلال البتر، مثله مثل اللغة التي لا تستطيع أن تتخطى المحرم، وغير مقبول منها فعل ذلك. ويفقد في نهاية المطاف الخطاب النقدي خاصيته، ليتحول إلى مجرد درس فقهي / سلفي مستهلك، إذ يستيقظ الإمام القابع وراء الكلمات مدججا بضوابط المنع والحسابات الكثيرة.

ولهذا أكاد أجزم من خلال بعض القراءات النقدية -حتى الشفوية منها- بهيمنة السلفية في البنية الفكرية عند الناقد الجزائري، وربما الإنسان العربي عموما، وتصبح المرأة رمزيا السبيل الكبير لمقاومة هذه السلفية التبسيطية. فهي أقدر على الحرية وإدراك قيمتها، لأنها الأكثر تعرضا للمنع والمصادرة، لهذا فحداثتها مؤسسة، حتى في لحظة الحماقات، فالحماقة في نهاية المطاف ليست إلا اختراقا للمألوفة التي قننت حتى صارت جزءا من الطابو العام.

فالأسئلة ليست في الاستعمال الأخلاقي أو اللاأخلاقي للجسد في النص الشعري، ولكن مرتبطة حتما بالقدرات الأدبية على إنتاج الجمال والفن والشعر، أي بمدى تحويل القيم المشهدية اليومية أو النفسية إلى دلالات تنتمي إلى حقل لغة الأدب، وتدرج السياسي، والاجتماعي، والإيديولوجي ضمن سياقاتها الجملية الفنية/الجمالية، وليس العكس، (أي تحويل الشعر إلى خطاب يعيد إنتاج خطاب اللاشعر، أي خطاب السياسة والمجتمع).

يتحول السياسي/الاجتماعي إلى مجموعة من الإشارات والرموز والدلالات والتعبيرات المدرجة في سياق عام لا تتحدد قيمته إلا من خلال الانسجام البنيوي الذي يخلقه النص مرتكزا على هذه التضادات والمتناقضات المتواترة والتناصات الممكنة. فالنص الشعري/الأدبي ليس صدى للخطابات الاجتماعية المتراكمة، والمنضدة الواحد على الآخر، ولكن يفوق ذلك، لأنه لا يقول ذاته إلا من خلال اللغة، لغة الأدب وليس شيئا آخر. وعندما تنسحب هذه اللغة النوعية المشكلة للجنس (Genre) ينسحب تعريف الجنس/النوع، مخلفا مكانه لتقاطعات يتماهى فيها السياسي بالأدبي، ومع غلبة مفرطة ومطلقة لخطابات الأول.

5-3 شعرية الاختراق

تتأسس شعرية الاختراق على مجموعة من المواصفات التي يمكن اختزالها من خلال بعض التقربات، وهي خاصة طبعا بالنموذجية الشعرية المهيمنة على شعر نهايات الثمانينيات وبداية التسعينيات داخل وشاح من الخيبة واليأس.

فالشعرية بهذا المعنى، وداخل هذا السياق، تنشئ نصها المتميز الذي لا يتخاذل أمام اللغة كمعطى إيهامي/هلامي غير قار وغير ثابت، وهو مشروع مفتوح تتولد داخله الكثير من الإحراجات، ولكن الكثير من المعاني الجديدة، والكل يشيد داخل ثنائية التدمير والبناء التي تشكل المعنى الأساسي للحداثة بمعناها العام.

تدمير المستهلك والدلالات المتاكلة، والبحث داخل الاستحالات والصعوبات عن الجديد، والحيوي، والمالك لعناصر الاستمرارية والحياة.

أحيانا العملية التي تبدأ بفعل التدمير، قد تفضي إلى الفراغ ومواجهة الحيرة، حيرة الخراب والأسئلة المستعصية: من أين تبدأ عملية البناء؟ وبأية أدوات جديدة؟ وسط الهجوم المتواتر لعناصر الذاكرة الضاغطة والمليئة بالخيبات والكسورات، والمحرمات التي لا يتوقف حضورها واستيقاظها، ولهذا فمجهودات انبناء هذه الشعرية المرادفة للأدبية لا تتوقف، ولا يمكنها أن تتوقف عمليا عند حدود الحلم،ولكن حياتها واستمراريتها مشروطة بفعل المقاومة بالمعنى العام والجمالي خصوصا، من أجل زحزحة مبطنات اللغة المتعودة -ضمن حدود الإيديولوجيا اللغوية المهيمنة- على الاستكانة والاكتفاء الذاتي، وربما هذا السؤال الجوهري الذي تحاول أن تنطلق منه هذه الشعرية التي تحاول أن تفرض نفسها كبديل للسائد السياسي والإيديولوجي.

3-5-1 استرجاع النص الغائب:

يبدو من خلال الملاحظة الأولية - وفي غياب التحليلات والحفريات الأدبية النقدية الجادة - أن النص السبعيني الجمالي،

في بعض بنياته الأدبية، ضاع داخل الخطاب السياسي الجاهز، ولكن هذا الضياع يؤسس للإطلاقية النقدية؟ السائدة التي تصرح باندثاره وعدم وجوده مطلقا؟ يضعنا هذا التساؤل أمام حـالة تسـرع مفـرط في الإجابة الجاهزة، وأمام حالة اختزالية غير مقنعة على الإطلاق. وما أنجز في هذا المجال من دراسـات نقديـة؟ داخـل هذا التسـاؤل لا يقدم إجابات، بقدر ما يقدم اختزالات وإقصاءات سهلة، أو دفاعات غير مؤسسة. فالنقد؟ وقع بين:

1- إما تمجيد النص من موقع التماثل السياسي والأيديولوجـي بين المبدع والناقد، وكأن النص في نهاية المطاف ليس إلا ذلك الخطاب الجـاهز الـذي لا يسائـل بنيـاته، وإذا أقدم وفعل ذلك سيكون الأمر من أجل إضفاء المزيد من القداسة والإطلاقية لدرجة تماهي النقد؟ في الدين وفي مؤدياته التي تسلم ولا تسائـل، قافـزا على كل الإحـراجـات البنيـوية والتركيبيـة التـي سرقـت من النـص عفويته وإبداعيـته.

2- وإما إلغاء للنص السبعيني جملة وتفصيلا، وكأنه وليد خـرج من رحم غير شرعي وأحيانا تكون التهمة أيديولوجية، ولكن العداوة (النقـديـة) غير المصرح بهـا كذلك أيـديـولوجيـة، نفي الأيديولوجي بالأيديولوجي وليس بالقيمة الجمالية والأدبية.

وتعتبر النص المنتج هو نص غير متفاعل مع محيطه ولكنه يعيد إنتاجه فقط بنفس الآليات، أي مجرد صدى لمرجعية اجتماعية وجدت جاهزة، وينتظم النص ضمن آلياتها وخلفها، فيقوم الشعر مقام الخطاب الجاهز. وإذا كان بعض هذا الطرح موجودا فأساسياته النقدية تحتاج إلى بعض المراجعة والتأمل، فهو في طابعه إقصائي، ولـيـس بـذلـك إلا الـوجـه الـثـاني لـلـتصـور الأول لأنـه إطـلاقـي.

والتقديسية والإقصائية يفضيان في نهاية المطاف إلى بعضهما البعض، لأنهما يقعان خارج التساؤل ويندغمان ضمن المسلمة.

فالدراسة النقدية في أفقها المعرفي والعلمي ترفض التقديس لأنه يقصي السؤال النقدي المركزي المبني على نسبية الأشياء، وترفض كذلك الإقصاء واختزال التجربة الفردية شعريا، وإدراجها ضمن رؤية جمعية غير مقبولة، فالعملية تناهض هذين التصورين؛ ففي ديوان كل شاعر العديد من القصائد، فيها الجيد والأقل جودة، وربما حتى الرديء، فيها الأدبي، وفيها السياسي/ الأيديولوجي.

بل داخل القصيدة الواحدة هناك مقاطع ضعيفة ومقاطع قوية شعريا، بشكل واضح وملموس، والرؤية النقدية المتفحصة تبتعد قدر ما تستطيع عن عمليات التجميع السهل والاختزال الذي يضعنا أمام إجابات غير مؤسسة مطلقا.

ولهذا يفترض أن تستعيد الدراسة الموضوعية الشعرية المضيعة داخل هذه التجربة، وتسترجع النصوص الضائعة داخل الخطابات الجاهزة التي أبادت اللغة الشعرية وعوضتها بلغة تنتمي إلى كل الحقول إلا الشعر. فحفر ركامات عشرية بكاملها ليس سهلا ولكنه مهم جدا، لتصحيح النظرات التي بنيت على التصورات الجاهزة والمطلقة. وأعتقد أن هذه النماذج المستعادة هي التي تتأسس على جزء منها تجربة نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات (رغم ما في الكلمة من بعض التعميم) التي لا متكأ لها سوى القيم الفنية وجماليات الكتابة، ولغة الشعر (بدون أن يعني ذلك تقديسا لهذه التجربة التي لم تخل في بعض نماذجها من التسطح والمباشرة، والأيديولوجيا، والخطاب الجاهز والافتعالية..).

فالنص الجديد إذن لم يأت من فراغ ولم ينشأ من هذه التأسيسات التي لا تظهر، وأستحضر واحدة منها فقط، تجربة الشعر الحر والقصيدة النثرية (على رفضي لهذا المصطلح الأخير الذي يعني السخرية، أكثر مما يعني تحديد نوع، لأن الشعر إما أن يكون شعرا أو لا يكون، أما كلمة القصيدة النثرية، فهي مصطلح يحيل إلى توفيقية عاجزة عن ضبط ذاتها وتحمل مسؤوليتها بكل عمق) التي تبدو الآن وكأنها مسلمة لا تستثير أي نقاش.

في السبعينيات التي أصلت النوع (الشعر الحر) كان النقاش ساخنا، وما يكتب الآن كان سيدرج في معظمه ضمن النثر أو الخاطرة، لو بقيت العقليات على ما كانت عليه، ولو بقي النقد الجاهز والتاريخي هو المهيمن.

التجربة الجديدة صحيح أنها بنيت ضمن سياقات الإخفاق واليأس وغياب المشروع المجتمعي الواضح، ولكنها بنيت كذلك على تراكمات السبعينيات وما قبلها، التي حسمت أمامها الكثير من الأسئلة التي كان يمكن أن تضيع داخلها ولا تجد لها جذورا تتعمق وتتفرع من خلالها. لا يمكن الحديث عن قصيدة جديدة إلا ضمن الحضور المسبق للقصيدة القديمة، وأسئلتها المتشابكة، ولا الحرة إلا بوجود العمودية، ولا القصيدة الفنية العالية إلا بوجود السياسية/الأيديولوجية التي تناهضها نقديا. وهكذا..

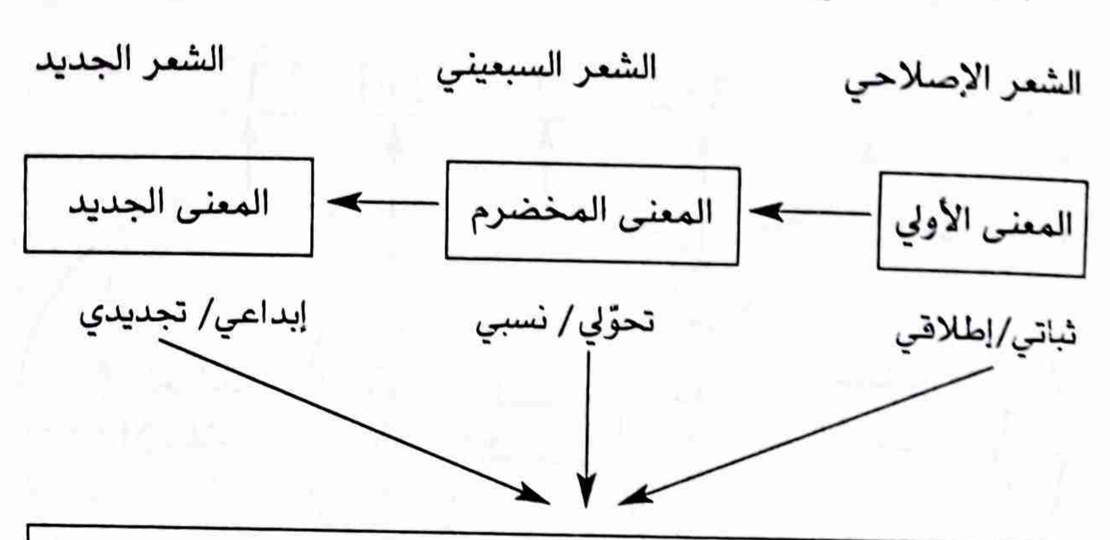
إذن من العبث جدا طرح مفهوم القطيعة ضمن التصور الإقصائي، فالقطيعة تعني التمايز والاختلاف، وهذا أمر بين وأساسي في التجربة الجديدة.. فعظمة القطيعة لا أن تلغي، ولكن عظمتها في إنتاج المدهش والاستثنائي، وهذا ما توفر فيها إلى حد بعيد.

المدهش الذي يعني الإبداع حتما، ولكن يعني كذلك تأسيس الأدوات الجوهرية لاسترجاع كل الإمكانات الشعرية الضائعة داخل جفاف الخطابات المتواترة، والبحث في التراكمات التي يغلب على مظهرها اللاشعر عموما، عن القيم الجمالية الضائعة أو المضيعة، وتجريدها من قيود اللاإبداع ومن المقاسات الخطابية المفصلة، ومن الثوابت اللغوية. وفعل مثل هذا يقوم به المبدعون، قد يغير حتما من بنيات النقد الجاهزة والمطلقة، باتجاه بناء مشروع نقدي آخر يستجيب للحاجات الحداثية التجديدية.

فالحديث عن الشعرية هو حتما حديث عن الأشياء الصغيرة، التي تبدو عادية وهي ليست كذلك. الأشياء التي تبحث عن معانيها من داخل رماد الكلمات المتهالكة. وداخل دهاليز اللغة التي لا تقبل دائما اقتحامها بسهولة. فحتى الخطابات الشعرية -في إطار سياقات القطيعة / القطيعات- لم تحدث إلا بصعوبات كبيرة، وأحيانا لا تبدو بوضوح تام إلا من خلال عمليات حفرية مضنية، ومنهجيات نقدية تمارس مقارباتها الشعرية بكثير من الحذر والهدوء.

عندما نحاول أن نتأمل الخطاطات التقريبية للتراكمات والقطيعة تبدو صورة التحول داخل بنية هذه الشعرية أكثر وضوحا، وتبدو الإسهامات الحداثية في كل الفترات ملموسة بتكسيرها للمعاني السائدة.

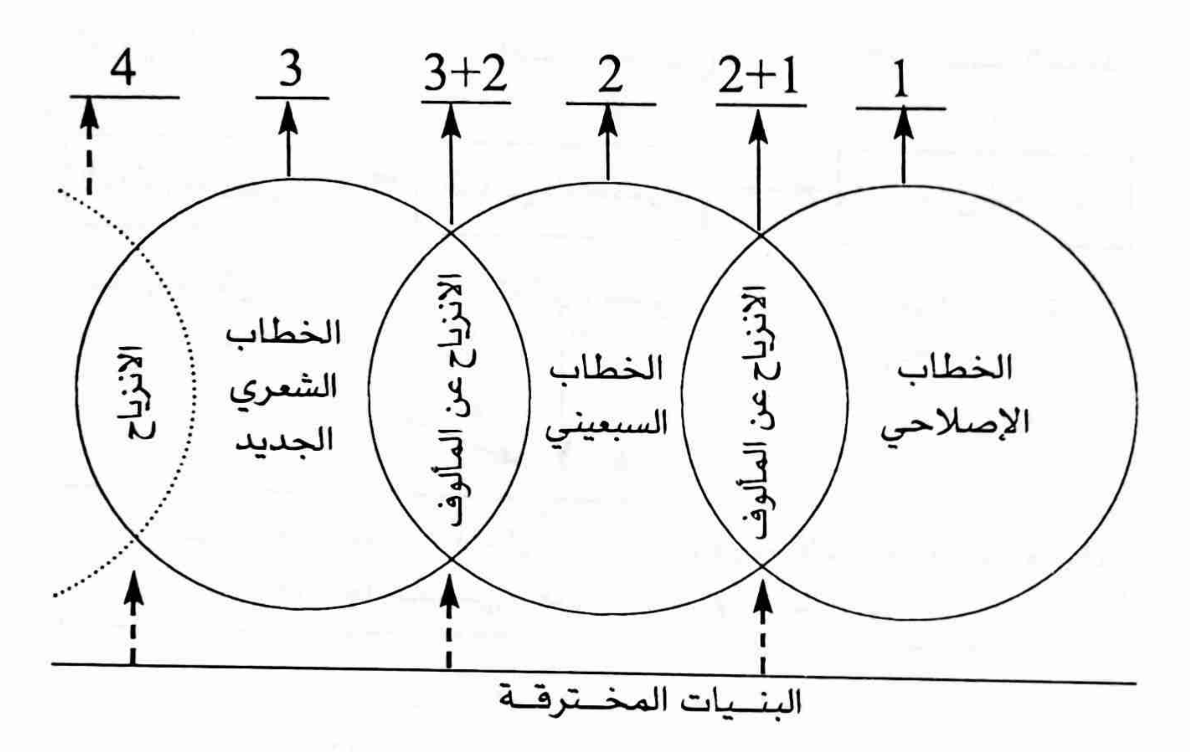
الخطاطة الأولى:



فاستراتيجية المعنى تنبي من خلال هذه الحركية التي تنتج معانيها من مخزوناتها وتجاربها، ولكن ديمومة الأسئلة والاستعمالات الجديدة وأفق التجربة المتنوع يضع المعنى المنتج في حالة إحراج وقلق كبيرين، الأمر الذي يؤدي إلى تدميره داخل حركية غير محدودة، ولكن غير مطلقة كذلك. وهذا الإنتاج للمعنى الجديد لا يأتي إلا من خلال الوسائط الدلالية (Les relais) التي تهيئ لاختراقات تحدث داخل البنية النحوية والصرفية والدلالية للكلمة، وللجملة الشعرية، وهذه الوسائط التي تهيئ الاستجلاء السميائي (Elle prépare le décodage sémantique)، لهذا فالحقب تتداخل ولا تتجاور، وإذا قلنا تتداخل هذا يعني أن الحقل السميائي يحمل تقاطيعه المشتركة وانفصالاته.

ويمكن أن تدرج بهذا الشكل التقريبي من خلال هذه الترسيمة لمختلف الخطابات الشعرية المتداخلة.

الخطاطة الثانية:



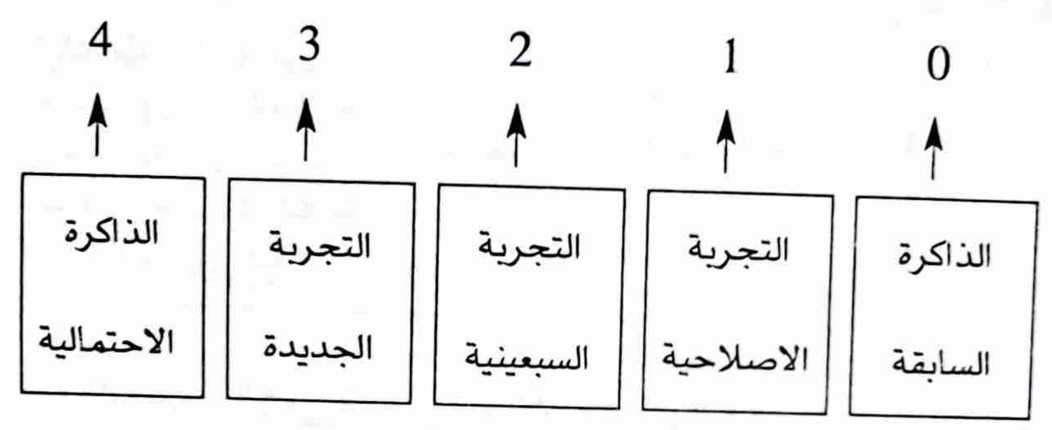
البنيات الشعرية المخترقة:

ضمن تمايز هذه الخطابات والحقب لا تنشأ الحداثة / الحداثات إلا ضمن التقاطعات، عندما تصل المعاني والممارسات الأدبية إلى استنفاد ذواتها وتبدأ عناصر أخرى في اختراق بنياتها الساكنة على هدء وهمي في جوهره.

إذا كان من السهل؟ رفض الخطاب الإصلاحي مثلا، أو الخطاب السبعيني في مظهريهما العامين، فمن العسير إهمال حقول الصراع والمعارك التي تنشئ القطيعات، وتتأسس الحداثات من خلالها. الدائرة الأولى في نهاياتها تبشر بالثانية، والثانية في لحظات اضمحلالها تنتج نقيضها وتبشر بالثالثة. ولهذا فالشعرية تقرأ داخل هذه التداخلات. ومن السذاجة بمكان تصور القطيعة بالنظرة السهلة التي تفترض بوعي أو بدون وعي منطقا للمجاورة في عملية التطور،

وكأن هناك لحظات في التاريخ تبدأ ثم تنطفئ، لتبدأ فترة أخرى بدون تاريخ ولا ذاكرة حتى يصبح التطور مبنيا على مجموعة من القطائع بمعنى (Les coupures)، وليس القطيعات (Les ruptures)، ويمكن تنضيدها بالشكل الإيهامي التالي:

الخطاطة الثالثة:

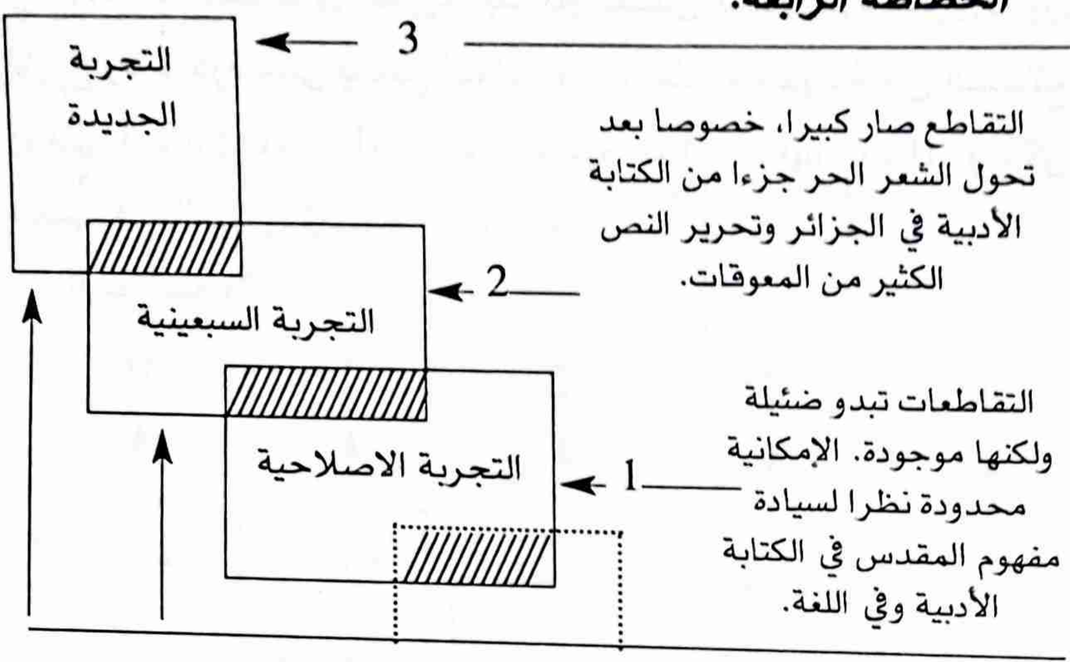


تجاور الحقب وغياب التقاطعات:

منطق المجاورة يبني على كم كبير من السداجة واللاتاريخ، لأنه ينطلق من فرضية تتصور إمكانية تجاور النصوص والحقب بدون أن تحدث بينها تقاطعات، وكأن لكل فترة تاريخها، لا يبدأ إلا منها ليعود لها من جديد في غياب التراكم الفاعل، وتحاول عبثا تثبيته في نقطة مستحيلة. ونتج عن ذلك فهم فيه الكثير من الوهم والاختزال، والذي يؤمن بوجود حقب شعرية بشكل مطلق، وحقب لا شعرية بشكل مطلق كذلك. والقراءة البسيطة للذاكرة الشعرية الوطنية تنقض مثل هذا الفهم، وتعيد بنية التراكم إلى طبيعتها، تدحض سذاجة فهم المجاورة النصية أو الحقبية مفترضة خطاطة أكثر موضوعية، وأكثر تاريخية، وأكثر تقبلا، ومدخلة إمكانات التطور المتاحة في فترة دون غيرها، دون أن يعني ذلك إعادة إنتاج أوهام المجاورة.



الخطاطة الرابعة:



التراكمات الشعرية تصنع مجالات تقاطعاتها التي لا تبدو بوضوح، ولكنها حاضرة بدرجات متفاوتة، بحسب الحرية ومداها، التي تعيشها الكتابة الأدبية، بقدر ما تكون كبيرة تسرع من عملية التداخل مع حقب أخرى ذات معان جديدة، وإمكانات متنوعة ومخالفة للذي صار سائدا وبدأ يتحول إلى مطلق.

فالخطابات الأيديولوجية والسياسية تعطي الانطباع باستحالة التداخل، لكن التجربة الأدبية تجعل المستحيل ممكنا ضمن أفق تراكمي ينضاف من الحقب المتداخلة إلى بعضها البعض. فالكتابة الشعرية في الحقبة التي نعيشها أو ما قبلها غير منفصلة عن تاريخها وتراثها إيجابا وسلبا، حقائق وأوهاما، تواضعا وإطلاقية، لكن مؤشرات التصاعد والتطور والتنامي تظل قائمة مهما كانت المعوقات حاضرة، وتتم دائما من موقع الاختلاف والتمايز، والتداخل، والتنامي، والتراكم، والنقد.

3-5-2 المتخيل الشعري.

إن المتخيل في القصيدة -أو في غيرها من الأجناس، خصوصا السردي منها- يخرج النص عن كونه مجرد جمل مرصوصة بشكل متداخل يولد معنى من المعاني ، أو لا يولد إلا من خلال التأويل العسير، كما هو الحال بالنسبة للشعر المحكوم بنظام ضابط صارم في أغلب الأحيان من الناحية الشكلية، ويقوده (النص) باتجاه حكائية يحدد من خلالها نسيجه الجديد والمستعار من السياقات السردية المعروفة (القصة، الرواية، الحكاية...) لتخرج النص عن دائرة ضيق الرؤية، وفي الوقت نفسه تحرجه كجنس لا يقبل بسهولة اختراقات الأنواع الأخرى، رغم حضوره في داخلها عموما.

من هذه المخيلة تنحت الصورة الشعرية التي تخرج عن تجريديتها المطلقة إلى تجريدية بالإمكان ملامستها والتقرب من آليات اشتغالها، ممتلئة بالحياة والدلالات الكثيرة، المترابطة والمتراصة بعضها إلى جانب بعض، بدون أن يعني ذلك دخول القصيدة داخل حدود الأنواع الأخرى أو سقوطها في النثرية السهلة، فتناصاتها مع أدوات القص والحكي والروي ينقلها من الحقل الضيق إلى الحقل الأكثر اتساعا، الذي يعطي للأدوات الشعرية إمكانات جديدة للتطور والنمو والتعبير.

الجنون والشعر مترادفان في الكثير من معانيهما ودلالاتهما: كلاهما يخرج عن المألوف، ويحرجه ويعيد السؤال المخفي إلى الواجهة: ما معنى المألوف؟ ما هي حدوده؟ مَن صنعه؟ ومن تبناه؟ الأخيلة هي الأداة الأساسية للجنون والشعر والمساءلات المحرجة هي مآلهما لبناء عوالمهما، المخيلة لا تصنعها التجربة وحدها بالمعنى الفردي والسهل والحياتي، ولكن التجربة الثقافية لها حضورها الحتمي.

الحاضر لا يمنح أشياء كثيرة دائما ما عدا الاستثناءات المنهجية المرتبطة بالعصر والماضي كذلك إذا لم يقرأ باتجاه نقدي، يفتح آفاقا جديدة أمام الكتابة عندما تقرأ، قراءة التراث لا بالمعنى الإطلاقي، ولكن ضمن المنظور النقدي الذي يؤسس لنموذجيته وخصوصيته وقطيعاته، خصوصا وأن الأبحاث العربية عموما، والجزائرية على الخصوص تعاني عقما واضحا في هذا السياق. وربما أن جزءًا من ضعف القصيدة الجديدة يكمن هنا، إذ ترتبط في الكثير من نماذجها بالحياتي، المباشر والأدوات المتداولة والموهبة الذاتية للتشكيل اللغوي، بدون أن يعني ذلك مطلقا غياب هذا العنصر في بنية القصيدة الجديدة، الذي يعطي / يفتح للمخيلة الشعرية آفاقا جديدة، للغوص في التفاصيل الغائبة التي كثيرا ما يوضع حولها سياج من المحرمات، لا تكسره إلا الكتابة الشعرية، وتفتح (المخيلة) أمام لغة الإبداع إمكانات الهروب من التسطح والمباشرة والتكرارية، وتغنيها بالمحمولات والإيحاءات التي توفر سبلا جديدة للتأويل والانزياح، ومغادرة المعنى المستهلك.

فالصوفية - وهي إحدى مكونات هذه الشعرية - إذ كانت في الأغلب الأعم غير مبنية على اختيارات ثقافية مؤسسة بشكل واضح، فهي توفر حتما لغة أخرى وبنيانا جديدا للقصيدة التي كثيرا ما تتحول إلى طلسم لا ينبئ بمخزوناته إلا بتبطن جدي للنص، إذ تتحول اللغة الشعرية هي المبتدأ والخبر، النية والقصد، البدء والمنتهى.

مَنْ غيرُ اللغة يستطيع تحمل/التعبير حالة الصوفي وفيضه واصطلاماته التي تقذف به باتجاه مكاشفات حميمية لصبوات الحب والإيمان والقلق، والتبطن، ونفي المحيط بكل طقوسه وممارساته السياسية/الأيديولوجية، الاجتماعية والدينية، بحثا عن جوهر مغيب،

لا يبرز دائما بسهولة، حتى في حالة عمليات النفي هذه، وتتحول بناء على ذلك القراءة المتداولة، القراءة الظاهرية لمثل هذا النصوص الجديدة إلى قراءة متهالكة وضعيفة ومريضة، فالظاهرية عاجزة كشكل من أشكال اختراق طلسمية النص الصوفي، ولهذا فهي تقاوم الشعرية بتكفيرها، هذه الشعرية التي لا تقدم نفسها بسهولة، إذ لا تستدرج قارئها بسهولة نحو عوالمها وأخيلتها إلا بعد تعذيبه.

"ضع رأسك في مجمرة الكيمياء
(صع خع)، هذا اسمك في اللوح المحفوظ
وهذا بيتك من خزف ورفاة ودموع
هندس عصرك
روحك والله
أومت
خارج الضوضاء
والجوهرة[33].

وضمن الأفق نفسه يحاول النص الجديد أن يجد بعض امتداداته لإعادة تركيب المخيلة الشعرية، ليس فقط ضمن الثقافة المحلية، ولكنه يتمادى مثل اللغة، باتجاه ثقافة إنسانية أكثر فيضا وأكثر اتساعا، وضمن نفس السياق الصوفي الذي يعتمد الأسماء كمفاتيح أولية لتأويل النص الشعري.

فالثقافة الهندية بأخيلتها الواسعة، وغراباتعا وإدهاشاتها وتنوعاتها توفر جزءاً من توسيع دائرة اللغة والبنيان في القصيدة، مما يضطر الشاعر "مصطفى ديحية" مثلا إلى الاتكاء على السردية والحكائية المناهضة للكتابة الشعرية في تعريفاتها البدئية والمرتبطة بحالة ذهنية، حالة كينونة عامة، أكثر من ارتباطها بالزمنية والمكانية،

33- الشاعر مصطفى ديحية، "أسطورة هندية". (الكتاب).

لكنها مع الشاعر تتخذ مسارات أخرى، فالحكائية تعطي للنص طابع الحدثية والوقائعية، والاشتغال على المتخيل ضمن هذا المنظور وهذه الذاتية.

كان بأرض الهند أمير يدعى جيقاكا
يتعاشق، يحمل أزهار العالم، يمزجها
ويعاملها بقليل من هيمة الأجداد.
وحين يجييء فتى يتقرى
كسرته بروق حبيبته
يمنحه بعض الإكسير فيملأ نهد حبيبته بالشهق.

ونفس الحالة التي تتحدد تأويلاتها التراثية من خلال مفاتيح اسمية تقدمها القصيدة منذ البداية، بحيث إن الاسم يغادر مدلولاته كونه اسما عاديا ولكنه دلالة لمخزون وآلام، أي إحالة إلى مرجعية يفترض أن تكون في ذهنية القارئ، أو يؤسس على الأقل عليها قراءته الشعرية [34]. (طَرَفَة) في قصيدة، شجوية الغلام القتيل [35] ليس اسما كغيره من الأسماء، والقصيدة لا تستنهضه هكذا، ولكن إشارة، رمز، دال ضمن سياقات شعرية تحدد مختلف مدلولاته في التاريخ وفي النص.

فالمخيلة لا تبنى باللصق (Le collage) التراثي، ولكن بإخضاع هذا التراث إلى عملية تحويل داخلي ليصبح ليس فقط تراثا بالمعنى العام المتداول، ولكن تراثا داخل البنية، أي جزءًا منها، وقد يفقد الكثير من دلالاته وإحاءاته عندما يخرج من سياقات النص، فهو يخرج من مداراته الموضوعية لينتمي إلى القصيدة ويصبح

34- Michael Riffaterre, L'illusion référentielle. In: Littérature et réalité. Edition du Seuil, 1982.p: 97-118

35- الشاعر أحمد عبد الكريم، "شجوية الغلام".(الكتاب).

جزءا منها. فالشعرية في علاقتها بالمخيلة لا تتأسس باللصق والاستعمالات الجاهزة، ولكن بإدراج الكل ضمن مختلف الأدوات المشتركة في بناء النص وهذا ينافي الاختزالية والانتقائية في الاستعمالات التراثية المنشطة للمخيلة، لأن هذه الأخيرة (الاختزالية) تجتزئ جزءا كبيرا من الحالة الشعرية التي لا يستطيع النص تعويضها بسهولة.

شاعر النص كثيرا ما يتمأزق كشاعر السبعينيات، عندما يصطدم بحالات الانسداد والانغلاق التي تحد من إمكانات التحويل التراثي، أو المادة الشعرية الصانعة لمخيلة النص الشعري التي تتأسس بصعوبة، ولا يجد حلوله في نص أو نصين ولكن في الممارسة الشعرية في كليهما.

لكن الأساسي داخل كل هذا هو وعي هذه الصعوبة (التراثية) لحل مأزق المخيلة واللغة بوصفها عملا يستدعي بالضرورة العمل الجاد والدقة الصارمة لتشييد عمران القصيدة بعيدا عن السيولة اللفظية التي لا تقدم الشيء الكثير للنص.

طبعا ومن المبتذل جدا (والمستهلك) القول بأن الشعرية صارت مسلمة، وتقع خارج الجدل، فتطور التجربة يحتاج أساسا إلى الثقافة والاشتغال الجاد على اللغة ودلالاتها وانهيارات معانيها ونشوئها، فهي مرتكز الشعرية الجديدة التي لامست مأزقها وأسئلتها المنتجة والأسئلة الصحيحة هي المقدمات الأساسية للبحث عن الإجابات/الاجتهادات الصحيحة.

الفهرس

بمثابة المقدمة	7
1-1 حدود النص الإصلاحي	7
1–2 جاهزية الخطاب	11
1–3 الجمالية المؤجلة	17
2-1 إشكالية القراءة السلفية	31
2–2 مرجعية الثابت النموذجية المفقودة	34
2–3 الانزياح الانفتاح والانغلاق	50
3-1 نص الحداثة نص الأسئلة	59
3–2 تراجع الخطابات السائدة	63
3–3 اللغة نزيف المعنى	69
3–4 الجسد مساحة العنف والحرية	76
3–5 شعرية الاختراق	87
3–5–1 استرجاع النص الغائب	88
3–5–2 المتخيل الشعري	97

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية

وحدة الرغاية، الجزائر

2009

Achevé d'Imprimer sur les Presses
ENAG, Réghaïa
- Algerie -

Bp. 75 Z.I. Réghaïa Tél. : 021 84 85 98/84 86 11


978-9947-921-18-0
9 789947 921180

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة